Deutsche Literatur

Der Theaterkritiker Ludwig Börne und das Drama.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau,

vorgelegt von

Wilhelm Jänsch.

Promotion: 6. September 1930.

Breslau 1930

Spezial-Druckerei für Dissertationen Dr. Hermann Eschenhagen, KG., Ohlau i. Schl.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Gedruckt mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.

Berichterstatter: Professor Dr. Merker.

Rigorosum: 4. Juni 1930.

Dem Andenken meiner lieben Eltern

Ludwig Geiger, Die deutsche Literatur und die Juden. Berlin 1910.
Joh. Proelß, Das Junge Deutschland. Stuttgart 1892.
G. Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. Bd. 6, Das Junge Deutschland. 4. A. Leipzig 1894.
H. H. Houben, Jungdeutscher Sturm und Drang, Leipzig 1911.
Sam. Lublinski, Literatur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Bd. 3, Berlin 1900.
H. Bloesch, Das Junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich. Bern 1903. Phil. Diss.
A. Strodtmann, H. Heines Leben und Werke. 2 Bde. 3. A. Hamburg 1884.
Herm. Wendel, H. Heine, Ein Lebens- und Zeitbild. Neue Ausg. Berlin 1926.
H. Mutzenbecher, Heine und das Drama. Hamburg 1914.
Eduard Metis, Karl Gutzkow als Dramatiker. Stuttgart 1915.
P. Weiglin, Gutzkows und Laubes Literaturdramen. Berlin 1910.
K. Gutzkow, Ueber Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte. Berlin 1836.
Harry Iben, Karl Gutzkow als literarischer Kritiker. Phil. Diss. Greifswald 1928.
Heinrich Laube, Briefe über das deutsche Theater. 1846.
Heinrich Laube, Das norddeutsche Theater. 1872.
Ludolf Wienbarg, Aesthetische Feldzüge, dem Jungen Deutschland gewidmet. Hamburg 1834.
Ludolf Wienbarg, Zur neuesten Literatur. Hamburg 1835.
Viktor Schweizer, L. Wienbarg als Jungdeutscher Aesthetiker und Kunstkritiker. Phil. Diss. Leipzig 1896.
Theodor Mundt, Geschichte der Literatur der Gegenwart. 2. A. Leipzig 1853.
E. Harsing, Wolfgang Menzel und das Junge Deutschland. Phil. Diss. Münster 1909.
O. Dräger, Theodor Mundt und seine Beziehungen zum Jungen Deutschland. Marburg 1909.
Wilhelm Klein, Der preußische Staat und das Theater i. J. 1848. Berlin 1924.
Ludwig Tieck, Deutsches Theater, 2 Teile. Berlin 1820.
Ludwig Tieck, Dramaturgische Blätter, 2 Teile, Breslau 1826.

E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften, hrsg. v. H. vom Ende. Köln und Leipzig 1899.
Edgar Groß, Die ältere Romantik und das Theater. Phil. Diss. Würzburg 1910.
K. von Holtei, Briefe an Ludw. Tieck. Breslau 1864.
K. von Holtei, Vierzig Jahre. 5. Bd. Breslau 1845.
A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 3. A. Leipzig 1846.
August Volkmer, A. W. Schlegels Auffassung des Dramas im Vergleich zu der Lessings. Programm, Zabrze 1906.
Jean Paul, Vorschule der Aesthetik, hrsg. v. J. Müller. Leipzig 1923.
Fr. Hebbels Briefe, hrsg. v. R.M. Werner. 1. Bd. Berlin 1904 ff.
A. Kutscher, Fr. Hebbel als Kritiker des Dramas. Berlin 1907.
Jakob Baechtold, Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. 1. Bd. Berlin 1895.
Diderot, Theater. Uebersetzung der Hempelschen Lessingausgabe. Bd. 11, Teil 2.
Richard Mahrenholtz, Voltaires Leben und Werke, Oppeln 1885.
Schelling, Philosophie der Kunst. Werke, Auswahl, hrsg. v. Otto Weiß, 3. Bd. Leipzig 1908.
Gustav Keckeis, Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang. Phil. Diss. Bern 1907.
Arthur Koschmieder, Herders theoretische Stellung zum Drama. Stuttgart 1913.
H. Stich, Die Poetik des Aristoteles. Leipzig 1887.
Alfred Gudeman, Aristoteles über die Dichtkunst. Leipzig 1921.
Herm. Schlag, Das Drama. Essen (Ruhr) 1909.
Hans Knudsen, Theaterkritik. Charlottenburg 1928.
Alfred Kerr, Die Welt im Drama. Berlin 1917.
Joseph Chapiro, Für Alfred Kerr. Ein Buch der Freundschaft. Berlin 1928.
Herbert Ihering, Aktuelle Dramaturgie. Berlin 1924.
Herbert Ihering, Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod? Berlin 1929.
Bernhard Diebold, Tod der Klassiker. Literaturblatt der Frankfurter Zeitung vom 2. Juni 1929.
Bernhard Diebold, Anarchie im Drama. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1922.

Erwin Piscator, Das politische Theater. Berlin 1929.
Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Neue Ausgabe in 2 Bänden. Berlin 1905.
Carl Hagemann, Regie, die Kunst der szenischen Darstellung. 2. A. Berlin und Leipzig 1904.
Ludw. Eisenberg, Großes biogr. Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jh. Leipzig 1903 (= Bühnenlexikon).
Otto Weddingen, Geschichte der Theater Deutschlands. 2 Bde. Berlin 1918.
Erich Brandenburg, Die Reichsgründung. 1. Bd. Leipzig 1916.
M. von Boehn, Biedermeier. Deutschland von 1815—1847. Berlin 1923.
Friedr. Bothe, Geschichte der Stadt Frankfurt a. M. 2. A. Frankfurt a. M. 1923.
E. Mentzel, Das alte Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte. Frankfurt a. M. 1902.
Anton Bing, Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters von dessen Selbständigkeit (1792) bis zur Gegenwart. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1892.
Otto Herborn, Carl Balthasar Malß. Phil. Diss. (Auszug). Münster 1926.
Max Sauerlandt, Halle a. S. — Leipzig 1913.
Ernst Walz, Heidelberg. — Berlin-Friedenau 1928.

Einleitung.

Es ist hundert Jahre her, daß der große Wahrheitsager Ludwig Börne bei Hoffmann und Campe in Hamburg die erste Ausgabe seiner gesammelten Schriften in acht Teilen (1829—34) veröffentlicht hat. Ludwig Geiger, der verdienstvolle Herausgeber der historisch-kritischen Ausgabe von Börnes Werken in zwölf Bänden, deren Erscheinen i. J. 1912 beim Deutschen Verlagshaus Bong und Co. begann, führt im Vorwort zu dieser Ausgabe als Mitglied der Börne-Administration in Frankfurt a. M. als deren wichtigste Aufgabe an, das Andenken Börnes zu erneuern und zu beleben. Denselben Zweck verfolgt auch Anton Kuh mit seiner 1922 herausgegebenen Auswahl aus Börnes Schriften, die er „Börne, der Zeitgenosse" überschreibt. Wenn aber Kuh in der Vorrede seines Buches Geigers „Goldener Klassikerausgabe" bei Bong mit die Schuld am Verwelken von Börnes Werk gibt und die Ansicht vertritt, Börne sei in seiner Klassikerwürde in der Gegenwart kaum mehr zu helfen, so ist — bei allem Verständnis für Kuhs Aerger, daß Börne, der mit seinen Ideen bis in unsere Zeit hereinreicht, heute mit seinem Wollen und Wirken den meisten fast gänzlich unbekannt ist — doch mit aller Entschiedenheit die Behauptung zurückzuweisen, Geigers wertvolle historisch-kritische Ausgabe habe mit zu Börnes „Klassikerschlaf" beigetragen. Ganz im Gegenteil ist Ludwig Geigers Börneausgabe in hervorragender Weise geeignet, das literarhistorische Verständnis für Börnes Schaffen zu vertiefen und es weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Daß jene Kreise aber heutzutage nicht nach Börnes Schriften greifen, ist bestimmt nicht auf Geigers Werk zurückzuführen, dessen Vollendung leider durch den Weltkrieg vereitelt wurde und, wie der Verlag dem Verfasser mitteilt, nach Ludwig Geigers inzwischen erfolgtem Tode und wegen der gegenwärtigen schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse überhaupt ganz in Frage gestellt ist. Was wir aber durch Geigers jahrelange, mühevolle Arbeit besitzen, bedarf gründlicher Auswertung seitens der literarhistorischen Forschung,

um mit der Wiedererweckung des Lebenswerkes eines unserer ersten und größten Journalisten das Bild seines Ringens möglichst klar und scharf zu erfassen.

Namentlich über Börnes theaterkritische Ansichten hat lange keine genügende Klarheit geherrscht, und zwar hauptsächlich wohl darum, weil die gesammelten Kritiken, die Börne in der Erstausgabe seiner Schriften als „Dramaturgische Blätter" herausgab, nicht im einzelnen die Zeit ihrer Abfassung enthielten und man sie deshalb nicht zeitlich auseinanderhalten konnte. In den „Dramaturgischen Blättern" hatte Börne 1829 fast seine sämtlichen Theaterkritiken aus den Jahren 1817 bis 1829 zusammengetragen und ihnen eine Vorrede vom Januar 1829 vorangestellt. Die Gedanken dieser Vorrede stehen öfters nicht in Einklang mit den in den einzelnen Kritiken vertretenen Ansichten, und auch in diesen selbst findet sich mitunter Gegensätzliches nahe beieinander, so daß man auf der Suche nach einer Erklärung dieser Tatsache unter anderem zu dem Schlusse gelangte, die zahlreichen Widersprüche, denen man „auf Schritt und Tritt" begegne, seien ein Zeichen von Börnes „nicht sachgemäßer Erziehung", die schuld daran habe, wenn er über künstlerisches Schaffen nur in unklaren Vorstellungen und „niemals in durchdachten Sätzen" spreche.[1] Wer aber Börnes sehr klare und geistvolle Ausführungen in seinen anderen Schriften kennengelernt hat, wird durch ein solches Urteil stutzig gemacht und gezwungen, es auf seine Berechtigung hin schärfer zu prüfen. So kam ich bei näherer Beschäftigung mit dem Drama und Theater der „Jungdeutschen" dazu, einmal Börnes Weg zur Theaterkritik und seine Stellung zu Theater und Drama genauer zu untersuchen und nachzuforschen, ob nicht etwa durch eine Entwicklung in seinen Ansichten deren Widersprüche zu erklären seien. Schon Alfred Klaar wird in seiner Einleitung zu den „Dramaturgischen Blättern" in Geigers historisch-kritischer Ausgabe Börnes Theaterkritik weit mehr gerecht, als es in ihrer oben angedeuteten Beurteilung geschieht. Aber erst der kritische Apparat von Erwin Kalischer am Ende der ersten beiden Bände der historisch-kritischen Ausgabe mit der genauen Angabe der Entstehungszeit der einzelnen Kritiken bietet die

1) R. Roseeu, L. Börne als Kunstkritiker, S. 4, 8, 10.

Möglichkeit, in Börnes theaterkritischem Schaffen besonders seiner Auffassung des Dramas unter dem Gesichtspunkte der Entwicklung nachzugehen. Hatte man früher die „Dramaturgischen Blätter" nur als eine Zusammenstellung von Börnes Theaterkritiken aus seiner Zeitschrift „Die Wage" aufgefaßt,[2] deren erster Band in acht Heften von 1818—20 und deren zweiter Band in fünf Heften von 1820—21 erschienen war, so wurde jetzt klar, daß die „Dramaturgischen Blätter" eine Sammlung fast aller theaterkritischen Arbeiten aus Börnes gesamter Rezensententätigkeit vor der Julirevolution darstellen,[3] also eine Zeitspanne von 1817—1829 umfassen. So ist es in der Hauptsache Ludwig Geigers leider unvollendet gebliebener historisch-kritischer Börne-Ausgabe zu verdanken, wenn wir hundert Jahre nach der ersten Veröffentlichung von Börnes gesammelten Schriften endlich in der Lage sind, der gerechten Würdigung einer oft verkannten Seite seines Lebenswerkes näherzutreten.

Herr Bibliothekar Dr. Ernst Blau in Frankfurt a. M. hat mir in liebenswürdiger Weise den Weg zum Börne-Nachlaß gewiesen, wofür ich ihm an dieser Stelle herzlich danke. Desgleichen spreche ich der Direktion der Stadtbibliothek in Frankfurt a. M. für bereitwilligst erteilte Auskünfte meinen Dank aus.

Die vollständige Ausgabe von Börnes Werken aus dem Jahre 1862 hat Ludwig Geiger als „Ausgabe C" bezeichnet; dementsprechend nenne ich Geigers historisch-kritische Börne-Ausgabe die „Ausgabe D" und zitiere in der Abhandlung unter diesen Siglen.

Löb Baruchs Weg zur Theaterkritik.

Löb Baruch war ein zehnjähriger „Juddebub" in Frankfurt a. M., als 1796 bei einer Beschießung der alten Reichsstadt durch die Franzosen die enge, finstere Judengasse zur Hälfte niederbrannte. Notgedrungen mußte der Rat zu Frankfurt den Geschädigten gestatten, bei christlichen Bürgern Wohnung zu mieten, und das hatte für die Juden Erleichterungen und Freiheiten im Gefolge, die ihnen sonst erst viel später

2) So noch Alfred Klaar; vgl. D 1, 169.
3) Die Shylock-Kritik von 1829 fehlt z. B. darin.

zu teil geworden wären. Obgleich sie in ihrem häßlichen Quartier jahrhundertelang in entehrender Abgeschlossenheit eingepfercht gewesen waren, hatte sich doch unter ihnen immer eine verhältnismäßig große Lebensfreude erhalten. So wird berichtet, daß innerhalb des Ghettos schon um 1700 Komödien und Festspiele aufgeführt und trotz des Verbotes des Rates auch Maskenzüge abgehalten worden sind.[1] Gegen 1800 sehen wir Juden auch unter den Zuschauern des 1780 bis 1782 erbauten Komödienhauses, das zehn Jahre nach seiner Eröffnung zum Frankfurter Nationaltheater erhoben wurde.

In den Jahren, die dem Brande der Judengasse folgten, muß auch der junge Löb Baruch das Frankfurter Theater kennengelernt haben; denn als er im November 1802 zu Markus Herz in Berlin kommt und dort auch bald das Theater besucht, meldet er es gleich im ersten Briefe seinen Eltern und bemerkt dabei, daß ihm die Frankfurter Komödie besser gefalle als die Berliner.[2] Er ist begeistert von Ifflands Spiel, der, damals in den ersten Jahren seiner Tätigkeit als Direktor der Kgl. Schauspiele, noch entgegen der vornehmen, feierlichen Art der Weimarer Schule, namentlich in der Komödie mehr nach lebenswahrer Charakteristik, nach Natürlichkeit in Spiel und Sprache hinstrebte, während er in der Tragödie allerdings immer etwas vom pathetischen, gehobenen Ton der Weimarer gelten ließ. Weiter berichtet der junge Baruch,[3] wie tief ihn als Maria Stuart und Iphigenie die Unzelmann ergriffen habe, die einige Jahre vorher noch als Mitglied der Frankfurter Bühne schon von Goethes Mutter als eine sehr gute Kraft des dortigen Theaters bezeichnet worden war.[4] Auch Friederike Unzelmann neigte damals, und zwar noch mehr als Iffland, zur reinen Natürlichkeitsrichtung der Hamburger Schule Schröders; 1805 heiratete sie dann den Berliner Schauspieler Bethmann und ließ sich in ihrer Kunst allmählich durch Iffland beeinflussen, der sich immer mehr der pathetischen Seite der Weimarer Schauspielkunst zuwandte.[5] Noch im Jahre 1804, als Schiller in Berlin weilte, fand er sie als Jeanne d'Arc zu natürlich und wünschte ihr mehr

1) F. Bothe, Gesch. d. Stadt Frankf. a. M., S. 124 und 169.
2) Briefwechsel, Herz, S. 39.
3) a.a.O. S. 46.
4) A. Bing, Rückblicke etc. 1, 39.
5) E. Groß, Die ältere Romantik etc. S. 71.

Schwung und tragischen Stil.[6] So verrät Baruch schon bei seinen ersten TheatereindrückenVerständnis für Natürlichkeit und Wahrheit in der Schauspielkunst. Wenn er aber gleich nach seinem ersten Theaterbesuch in Berlin schreibt, daß ihm die Frankfurter Komödie besser gefalle als die Berliner, so ist der Grund dafür wohl darin zu suchen, daß er in Frankfurt Vorstellungen gesehen haben mochte, in denen gleichmäßig mit noch größerer Lebenswahrheit gespielt wurde als in Berlin unter Ifflands Leitung.

Die Frankfurter Bühne hatte eben ihre erste Blütezeit hinter sich, zu der sie in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts durch den hervorragenden Theaterdirektor Großmann gelangt war, den Stiefvater und künstlerischen Lehrmeister der genialen Unzelmann-Bethmann, der — wie Ludwig Schröder in Hamburg — auf der Bühne eine charakteristische, lebenswahre Darstellung gefordert hatte.[7] Als der junge Baruch gegen 1800 das Theater seiner Vaterstadt kennenlernte, war es von seiner ersten Höhe wohl etwas herabgesunken; aber 1798 war in dem Dresdener Friedrich August Werdy wieder ein echter Bühnenkünstler nach Frankfurt gekommen, der wegen seiner ausgezeichneten künstlerischen Fähigkeiten drei Jahre später als Regisseur verpflichtet wurde. Im Jahre 1801 hatte man in maßgebenden Kreisen Frankfurts auch daran gedacht, Kotzebue als Dramaturg und Regisseur für die Frankfurter Bühne zu gewinnen,[8] während Clemens Brentano und Dorothea Schlegel damals gern Ludwig Tieck zu dieser Stelle verholfen hätten, wie zwei Briefe von ihm beweisen.[9] Indessen erhielt Werdy die Regie, der bei Iffland in Mannheim seine Bühnenlaufbahn begonnen hatte. Er war dann durch Schröders Schule in Hamburg gegangen und verstand es meisterlich, Innerlichkeit und Wärme des Gefühls in völlig ungekünstelter Weise auf der Bühne zum Ausdruck zu bringen.[10] Aus Baruchs Worten, mit denen der Jüngling kritisch die Leistungen der einen Bühne denen der anderen gegenüberstellt, können wir, wie oben bereits angedeutet, schließen, daß in der Berliner Vorstellung, in der er

6) H. Laube, Das norddeutsche Theater, S. 59.
7) E. Mentzel, Das alte Frankf. Schauspielhaus etc., S. 57 ff.
8) A. Bing, Rückblicke, I, 52.
9) Holtei, Briefe an Tieck, 1, 94 ff. und 3, 345 ff.
10) a.a.O. S. 70 und Bühnenlexikon S. 1114.

Iffland in seinem überragenden Können zum erstenmal sah,[11] das Zusammenspiel nicht so ausgeglichen gewesen sein mag, wie er es in Frankfurt wohl unter Werdys Regieführung kennengelernt hatte. Wir nehmen deshalb für Baruchs Frankfurter Theaterbesuche, denen sein Erinnern Mitte November 1802 in Berlin gilt, wohl am besten an, daß sie erst kurz vor November 1802 erfolgt sind, als er aus Gießen ins Elternhaus zurückgekehrt war, um bald darauf zu Markus Herz nach Berlin zu gehen. In einer Rezension des Lustspiels „Beschämte Eifersucht" von Weißenthurn erwähnt der spätere Theaterkritiker Börne im Jahre 1820, daß er ein Kostüm des Stückes schon seit zwanzig Jahren kenne.[12] Wollte man diese Bemerkung wörtlich und nicht, was die Zahl angeht, etwas „abgerundet" auffassen, so müßten Baruchs erste Theaterbesuche im Jahre 1800 erfolgt sein. Dann könnte er aber damals jenes Kostüm nur in andern Stücken gesehen haben; denn die Weißenthurn kam erst 1804 mit der „Beschämten Eifersucht" erstmalig auf die Frankfurter Bühne.[13] Es ist jedoch möglich, daß Börne mit den „zwanzig Jahren" absichtlich ein bißchen übertreibt, um das abgetragene Kostüm als recht alt zu kennzeichnen. Jedenfalls mag er bei seinen Berliner Notizen im November 1802 an erst kürzlich in Frankfurt gesehene Aufführungen gedacht haben. Da hatte sich Werdys Einfluß an der Frankfurter Bühne bereits durchgesetzt, und Baruch steht in Berlin noch ganz unter dem frischen Eindruck des in Frankfurt Geschauten. Wie er dabei schon jetzt mit voller Aufmerksamkeit auch auf die sprachliche Seite einer schauspielerischen Leistung achtet, beweist er dadurch, daß er schreibt, die Eltern müßten einmal Iffland spielen „hören";[14] auch hebt er besonders die Deutlichkeit von Ifflands Sprache hervor, ein Erbgut, das Iffland Meister Ekhof zu verdanken hatte, dem „Vater der deutschen Schauspielkunst", dessen Schüler er in Gotha gewesen war. Hätte der junge Baruch den hier von ihm wegen seiner Sprache gepriesenen Iffland in der Heldenrolle einer Tragödie zuerst gesehen, so würde sein Lob in sprachlicher Hinsicht gewiß einige Ein-

11) viell. in Kotzebue, Die Hussiten vor Naumburg. Siehe Briefwechsel, Herz, S. 191 Anm. 7.
12) D I, 299.
13) A. Bing, Rückblicke, I, 65.
14) Briefwechsel, Herz, S. 39.

schränkung erfahren haben. Dort würde ihm sicherlich ein Mangel in Ifflands Organ nicht entgangen sein, der in einem geringen Umfang der Stimme bestand, so daß sie im Affekt in ein kreischendes Falsett umschlug, welche Erscheinung bei gedehntem Sprechen noch besonders unangenehm hervortrat.[15] Das ist die von Ludwig Tieck als „tragischer Gurgelton" gerügte Deklamationsweise Ifflands, die auch das Mißfallen des jungen Frankfurters erregt haben dürfte. Er lobt Ifflands Sprechen, weil er ihn in einer seiner tiefdurchdachten Rollen aus dem bürgerlichen Leben „hört", auf denen Ifflands Hauptstärke beruhte. Schließlich weist der sechzehnjährige Baruch bei seinem ersten Theaterbesuch in Berlin auch auf die „schönen Dekorationen" hin und bekundet damit, daß er in Frankfurt schon gelernt hatte, auch der Ausstattung einer Aufführung Beachtung zu schenken. In Frankfurt lebte von 1796—1805 der bedeutende italienische Dekorationsmaler Fuentes, der namentlich für die Oper nach der Ansicht seiner Zeitgenossen herrliche Dekorationen malte, durch die in den damaligen „goldenen Tagen" der Frankfurter Oper prunkvolle Bühnenbilder geschaffen wurden.[16]

Als der junge Baruch diese spärlichen Mitteilungen über seine ersten Theatereindrücke in Frankfurt und Berlin aufzeichnete, war er erst wenige Tage in Berlin und noch ein Fremdling in dem kunstliebenden Kreise, mit dem er durch Henriette Herz in Berührung kam. Der angehende Mediziner fand in diesem Kreise, in dem Theaterästhetik eine wichtige Rolle spielte, während der acht Monate seines Berliner Aufenthaltes wenig Beachtung. Leidenschaftliche Liebe zu der zweiundzwanzig Jahre älteren Henriette hielt ihn in einem stillen Wertherdasein gefesselt, und doch hat er, weniger wohl durch den geselligen Kreis von Gelehrten und Künstlern, die bis zum Tode von Markus Herz (Januar 1803) im Herzschen Salon verkehrten, als durch Henriette Herz selbst manche Anregung erfahren, die auf seine spätere Stellung zum Theater von Einfluß gewesen ist. Henriette hatte bereits als Kind in jüdischen Familien Berlins mit Theater gespielt.[17] Als Frau von Markus Herz, den sie schon als Fünfzehnjäh-

15) E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 2, 103.
16) A. Bing, I, 38 und 46.
17) J. Fürst, Henr. Herz, S. 87 ff.

rige geheiratet hatte, war sie dann eifriges Mitglied der Berliner Lesegesellschaften, in denen meist mit verteilten Rollen Dramen gelesen wurden. Im Vortrag hatte Henriette viel von Johann Jakob Engel gelernt, der in der Ende der neunziger Jahre gegründeten Mittwochsgesellschaft den Vorsitz führte[18] und darüber wachte, daß beim Lesen auf möglichste Natürlichkeit und richtiges Erfassen des Charakteristischen in den einzelnen Rollen geachtet wurde. Auch Baruch hatte Gelegenheit, Henriettes Vortragskunst kennenzulernen. Er schreibt einmal: „Als sie „Iphigenie" vorlas, konnte ich meine Tränen nur mit Mühe zurückhalten. Nicht auf die Worte, nur auf ihren Ausdruck habe ich gemerkt."[19] Eine Woche später meldet er, daß er „Iphigenie" im Theater gesehen habe, und es ist deshalb naheliegend, anzunehmen, daß Henriette ihm manches Stück, ehe er es im Theater sah, zu Hause vorgelesen und ihn erst ins ästhetische Verständnis desselben eingeführt haben mag. Läßt doch der ganze Briefwechsel zwischen beiden deutlich erkennen, wie sie in fast mütterlicher Weise um ihn sorgte und ihm geistige Führerin und Behüterin sein wollte. Neben anderen theaterästhetischen Gesichtspunkten wird sie, im Besitz einer vorzüglich geschulten Stimme, sicherlich auch stimmtechnische Dinge mit ihm erörtert haben, auf die der spätere Theaterkritiker wiederholt zu sprechen kommt. Die Mitglieder jener literarischen Zirkel wußten nämlich sehr wohl, daß derjenige einer Rolle nicht voll gerecht werden kann, der etwa mit ungeübter und ungepflegter Stimme lesen will. Die Vorlesenden waren deshalb bestrebt, durch eifriges Ueben ihren Stimmklang zu veredeln und ihre Sprechtechnik zu fördern, weshalb an den Leseabenden fast durchweg nur wohlgebildete, schöne Stimmen zu Gehör kamen.[20] Was in dieser Beziehung für die Lesegesellschaften galt, kam in noch höherem Maße für das Theater in Betracht, wo die Unzelmann und der erste große deutsche Shakespearedarsteller Fleck, ein geborener Breslauer, als Muster der Bühnensprache galten. Es war eben ein Lager der älteren Romantik, in dem Baruch in Berlin eingekehrt war, und „sprechen lernen" war die Hauptforderung, die in dieser Epoche an die Schauspieler gestellt wurde.[21]

18) a.a.O. S. 102 ff.
19) Briefwechsel, Herz, S. 46.
20) J. Fürst, Henr. Herz, S. 104.
21) E. Groß, Die ältere Romantik etc., S. 56.

Wenn wir Löb Baruch auf seinem Wege zur Theaterkritik weiter folgen, können wir Zeitereignisse und Vorkommnisse in seinem Leben nur so weit heranziehen, als sie notwendig sind, um in seiner künftigen Stellung zu Theater und Drama ein Produkt des in der damaligen Zeit Gewordenen zu erkennen. Im Juli 1803 kam der junge Baruch zu Professor Reil nach Halle, der in dem Rufe eines der tüchtigsten deutschen Aerzte seiner Zeit stand. Von ihm hat der spätere Börne einmal gesagt, daß er „die köstlichen Früchte seiner Forschung" unter Schillerschen und Goetheschen Gedichten wie unter Blumen versteckt und vielfach ästhetische Betrachtungen in seinen medizinischen Vorlesungen eingestreut habe.[22] So sehr es Baruch zur Persönlichkeit Reils hinzog, so sehr fühlte er sich durch das Reilsche Haus mit den vielen philisterhaften, kleinstädtischen Lächerlichkeiten abgestoßen. Deshalb sehnt er sich immer wieder nach dem Herzschen Heim zurück, und alles, was ihn an Berlin erinnert, ist von größtem Interesse für ihn. „Die Berliner Zeitung, mit der Sterbeliste, Getreidetaxe, Ehrenbeförderungen, Theaterrezensionen, lese ich mit mehr Begierde, als ich je die schönste Gespenstergeschichte gelesen habe", schreibt er an Henriette Herz.[23]

In ihrem Kreise muß er gediegene ästhetische Anschauungen gewonnen haben, die der Verkehr mit Reil noch vertieft haben dürfte, so daß er Dilettantismus im Kunsturteil von wahrem Kunstverständnis zu unterscheiden vermag. „Mir ist nichts ekelhafter als das elende Kunstgeschwätz mancher Dilettanten," heißt es in einem Briefe über seinen Besuch der Gemäldegalerie in Dresden im September 1804.[24]

Reil war ein großer Verehrer der Kunst und hatte auch Beziehungen zu Goethe, der aus dem nahen Lauchstädt manchmal herüberkam, wo das nach seinen Plänen erbaute Sommertheater im Juni 1802 eröffnet worden war. Während Baruchs Studienzeit wurde in Halle nicht öffentlich Theater gespielt, da für die Stadt und den Umkreis von zwei Stunden seit 1771 wegen oft stattgehabter Zwistigkeiten zwischen Studenten und Schauspielern ein Theaterverbot bestand. Erst auf Veranlassung Reils wurde von 1809—1811 die ehemalige

22) D 2, 182.
23) Briefwechsel, Herz, S. 88.
24) a.a.O. S. 119.

Kirche des alten Franziskanerklosters zum Theater umgewandelt.[25] Eichendorff, der zur selben Zeit wie Baruch in Halle studierte, berichtet von begeisterten Studentenfahrten zu den Vorstellungen der Lauchstädter Sommerbühne, bei denen Schiller und Goethe mitunter anwesend waren. Dann wollte niemand zurückbleiben, „die Reicheren griffen den Unbemittelten mit Entree und sonstiger Ausrüstung willig unter die Arme, denn die Sache wurde ganz richtig als eine Nationalangelegenheit betrachtet".[26] Wenn wir auch jetzt von Baruch keine Aufzeichnungen mehr darüber besitzen, dürfen wir doch als gewiß annehmen, daß er mit den andern dem Rufe gefolgt ist, wenn die Komödienzettel „gleich Götterboten" nach Lauchstädt einluden. Wohl wurde er durch seine schwache Gesundheit und die Sehnsucht nach Henriette Herz in einer gewissen Passivität erhalten; aber er hat sich trotzdem von studentischem Treiben nicht ganz fern gehalten, hat z. B. gefochten und seine Jahre in Halle später eine glückliche Zeit, „eine lange Schnur von Maimonden" genannt.[27] Was von Baruchs Briefwechsel und seinem Tagebuch aus jener Zeit erhalten ist, kann nur Bruchstück sein, wie auch Ludwig Geiger sehr richtig annimmt;[28] denn Baruchs Aufenthalt in Halle erscheint uns da durchweg so nüchtern und prosaisch, wie es nach seinen späteren Worten nicht der Fall war. Nach Eichendorffs Schilderung ist es sehr wahrscheinlich, daß Baruch in Lauchstädt das Repertoire der Weimarer, ihr künstlerisches Zusammenspiel, aber auch ihr übertriebenes Pathos in eigener Anschauung kennengelernt hat. Vielleicht enthielten seine Briefe im Original unter anderem jetzt Fehlenden auch schon manches scharfe Wort ablehnender Kritik der Einseitigkeit der Weimarer Bühnenkunst, das die romantische Herz als glühende Verehrerin Goethes bei Anfertigung der Abschrift weggelassen hat. Wenn wir uns aber streng an die Fassung halten wollen, in der uns die Briefe jetzt vorliegen, die aus Baruchs Hallenser und auch der folgenden Heidelberger Zeit mit keinem Worte des Theaters erwähnen, so können wir uns diesen Mangel vielleicht daraus erklären, daß der Zwanzigjährige dem Theater bei

25) Sauerlandt, Halle a. S., S. 174 ff. und 184.
26) Eichendorffs Werke, hrsg. von W. Kosch, 10. Bd., S. 419.
27) D 2, 183.
28) Briefwechsel, Herz, S. 2 f.

weitem noch nicht die Bedeutung zumaß, die es zwölf Jahre später in Frankfurt für ihn besessen hat.

Aus Baruchs Hallenser Zeit ist besonders das Jahr 1806 von Wichtigkeit, weil es — hauptsächlich wohl durch seine politischen Ereignisse — einen Wandel in der inneren Entwicklung des Jünglings hervorgerufen hat. Mit schmeichlerischem Wort hatte im April 1806 der frühere Erzkanzler des deutschen Reiches, Karl von Dalberg, Napoleon gebeten: „Sie sind Karl der Große; seien Sie der Regler, der Heiland Deutschlands."[29] Auf Betreiben Napoleons kam es dann im Juli 1806 zur Bildung des Rheinbundes, und Dalberg wurde zur Belohnung für sein hochverräterisches Gebaren Fürst-Primas und vier Jahre darauf Großherzog von Frankfurt, das damit seine alte Freiheit verlor. Baruch erfährt von dem schmachvollen Eifer der Rheinbundfürsten um Napoleons Gunst, und noch ehe das preußische Halle durch Bernadottes Truppen im Sturm genommen und geplündert wird und Dalbergs „Heiland" als Sieger durch die Triumphbogen der Zeil in Frankfurt einreitet, erwacht männlich stolzes Selbstbewußtsein, das schon immer in ihm geschlummert, in seiner Seele. Er verachtet „das Menschengeschlecht" seines Zeitalters, das so geduldig den Nacken vor Napoleon beugt: „Da schleicht es dumpf und traurig hin in dem schmalen Bette, das e i n Mächtiger ihm gegraben ... Und Tugend nennen sie ihre faule Trägheit, Gerechtigkeit ihren feigen Sinn."[30] Dieselbe Verachtung erfüllt ihn vor den Menschen seiner Umgebung, von denen viele ihn wegen seiner schwächlichen Gesundheit, und weil er Jude ist, belächeln und sich selbst etwas Besseres dünken. Bitter empfindet er ein solches Verhalten als ungerechte Zurücksetzung seiner Person: „... ist mein Hirn schlechter wie das ihrige, steht mein Geist dem ihrigen nach, und sie sind die Herren und ich der Sklave?"[31] Er wünscht sich einst die Kraft, zu können, was er wolle, um dann „hinauszutreten in das stürmende Leben, gewappnet und gerüstet, und dreinzuschlagen ..."[32] Beim Geklirr der Waffen erkennt er, daß das Leben ein Kampf ist; auch er will kämpfen, und das Philistervolk soll vor

29) B. Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte (1892), 2, 405.
30) Briefwechsel, Herz, S. 168.
31) ebenda.
32) a.a.O. S. 167.

ihm zittern. Er ist wachgerüttelt von der Zeit, und es gelingt ihm endlich, die lähmenden Fesseln seiner Liebessehnsucht ganz zu zerbrechen: „... furchtsam verstopf ich mein Ohr dem Gesange der Vögel, der mich in den alten, süßen Schlummer hineinlullen will."[33] Jetzt wird er sich auch seiner kritischen Begabung bewußt, und er spricht es aus, daß dem Auge eines beständig Lauernden wie ihm, alle Fehler und Schwächen offenbar werden müssen.[34] So ist Halle sowohl für den späteren Theaterrezensenten als auch für den ganzen Menschen Börne von einer Bedeutung, die in ihrem vollen Umfange bisher nicht erkannt worden ist.

Als sich unter Dalbergs Regierung in Frankfurt die Verhältnisse für die Juden günstiger gestalteten, gab Baruch das Studium der Medizin auf, um sich zunächst in Heidelberg der Iurisprudenz und dann in Gießen den Kameralwissenschaften zuzuwenden. Während wir aus seiner Gießener Zeit keine brieflichen Mitteilungen von ihm besitzen, können wir aus einigen Heidelberger Briefen Baruchs an Henriette Herz ersehen, daß er an dem frohen Leben in Heidelberg regen Anteil genommen hat.[35] Wenn er auch nichts Näheres darüber schreibt, so ist doch wohl als sicher anzunehmen, daß er in Heidelberg, das damals ebenso wie Gießen noch kein eigenes Theater hatte, die Gastvorstellungen des Mannheimer Nationaltheaters besucht hat, die Anfang des 19. Jahrhunderts im Festsaal des späteren Heidelberger Bürgerkasinos und Hotels „Prinz Max" (Marstallstraße 9) stattfanden und sich großen Zuspruchs erfreuten.[36] Auf Grund einiger staatswissenschaftlichen und volkswirtschaftlichen Abhandlungen, die von Baruchs Interesse am Geschehen in Staat und Gesellschaft Zeugnis ablegten, promovierte er im August 1808 in Gießen zum Dr. phil. und schloß damit sein Universitätsstudium ab.

Das Jahr 1911 brachte den Frankfurter Juden gegen eine Ablösungssumme von fast einer halben Million Gulden die völlige staatsbürgerliche Gleichberechtigung, und Baruch, der nun wieder ständig in Frankfurt lebte, erhielt in demselben Jahre das Amt eines Polizeiaktuars in seiner Vaterstadt. Sehr wohl wird er sich aber in dieser Stellung nicht gefühlt haben,

33) a.a.O. S. 170.
34) a.a.O. S. 171.
35) Briefwechsel, Herz, S. 183 und 185.
36) E. Walz, Heidelberg, S. 101.

wenn er „gehorsame, eilfertige Briefe nach allen Postwinden" schreiben mußte, um Frankfurter Bürgersöhne, die sich vor der Dalbergschen Konskription[37] in Sicherheit gebracht hatten, „den französischen Metzgerknechten auszuliefern".[38] Die ehemalige Reichsstadt war mit viel umliegendem Gebiet ein Vasallenstaat Napoleons geworden, dessen Gewaltherrschaft mit hartem Druck auf Frankfurt lastete, bis seine Macht bei Leipzig zusammenbrach. Als dann die verbündeten Monarchen in Frankfurt einrückten, atmete man wieder befreit auf und empfing die Sieger mit jubelnder Begeisterung. Frankfurter Kriegsfreiwillige meldeten sich sofort zur Teilnahme am weiteren Verlauf des Befreiungskampfes,[39] und auch Baruch würde der Haß gegen Napoleon mit hinausgetrieben haben, wenn ihn seine schwächliche Gesundheit nicht zurückgehalten hätte.[40] Hatte er es doch schon 1806 ausgesprochen: „Wenn ich höre von der Tyrannei des einzig Großen, und von dem Sklavensinn der vielen, vielen, wenn die Kriegshörner an mein Ohr schlagen und die Trommeln mein Innerstes aufrühren, wie oft zuckt da mein glühend Herz nach dem Schwerte, aber der welke Arm sinkt kraftlos zur Erde nieder."[41]

Diesem Enthusiasmus, der bei so manchem in der Hoffnung auf Wiederherstellung der alten Reichseinheit gipfelte, wurde durch den Wiener Kongreß ein starker Dämpfer aufgesetzt. Frankfurt erhielt zwar seine frühere Selbständigkeit wieder, jedoch die gegenseitige Eifersucht der Mächte und die Unfähigkeit der Diplomatie brachte den Deutschen Bund zustande mit dem Bundestage in Frankfurt, diesem lächerlichen Abbilde deutscher Uneinigkeit. Die Frankfurter Patrizier hatten unter dem französischen Einfluß ihre alte Vorrechtstellung eingebüßt, so daß die jetzt neugebildete Verfassung der Freien Stadt neben dem Senat auch eine zahlenmäßig starke Volksvertretung vorsah. Aber das in der Franzosenzeit verarmte Bürgertum hatte bald nur Interesse für den Erwerb und fühlte sich in seinem altgewohnten behaglichen, selbstzufriedenen Dahinleben gestört durch den freien

37) Jeder, den das Los traf, war auf sechseinhalb Jahre zum Militärdienst verpflichtet. Bothe, S. 200.
38) D 1, 209.
39) Herborn, C. B. Malß.
40) Sein Bruder nahm als Freiwilliger am Feldzuge teil.
41) Briefwechsel, Herz, S. 167.

jüdischen Wettbewerb. Unter dem Vorwande, den bürgerlichen Kleinhandel schützen zu müssen, wurden deshalb den Juden ohne weiteres ihre teuer erkauften politischen Rechte genommen, und der Senat führte bald wieder sein früheres selbstherrliches Regiment. Löb Baruch wurde 1816 seiner Beamtenstellung enthoben, und nun sah das Auge „des beständig Lauernden", wie alte Zopfigkeit und Rückständigkeit auf politischem und wirtschaftlichem Gebiete in Frankfurt sich wieder breit machten;[42] er sah zugleich weit über die Vaterstadt hinaus und erkannte, wie auch im Lande draußen alles Freiheitliche niedergehalten und verfolgt wurde. Mit Bitterkeit nahm er wahr, wie unter dem starren Polizeidruck das Interesse weiter Kreise des Volkes von der Politik abgelenkt wurde, um sich dafür einer gänzlich oberflächlichen Theaterbegeisterung zuzuwenden. Die Leichtfertigkeit, die sich in der Franzosenzeit vieler bemächtigt hatte, mochte zum großen Teil mit schuld daran sein.

Nachdem Baruchs Theaterinteresse schon in seiner Kindheit in Frankfurt geweckt und dann in Berlin, Halle und Heidelberg weiter gefördert worden war, wird er in den folgenden Jahren seines Frankfurter Aufenthaltes sicherlich ein eifriger Theaterbesucher gewesen sein. Bis zu seinen im Jahre 1818 einsetzenden Theaterkritiken in der „Wage" hat er uns darüber allerdings keine Aufzeichnungen hinterlassen; aber seine ganze Persönlichkeit läßt es schon als unmöglich erscheinen, daß er das Amt eines öffentlichen Kritikers übernommen hätte, wenn nicht zuvor sein Urteil in theaterästhetischen Dingen durch jahrelangen Theaterbesuch gründlich geschult worden wäre. Wohl hat er in krankhaft gereizter Stimmung an Jeanette Wohl einmal geschrieben, daß er sich aus dem Theater „und solchen Lumpereien" nicht viel mache;[43] eine Woche darauf aber steht in seinem Bericht, wie er die Abende ausfülle, der Theaterbesuch schon wieder an erster Stelle.[44] Der spätere Börne schrieb ja fast immer von Theaterbesuchen, wenn er auch nur auf kurze Zeit in einer fremden Stadt weilte. So war er 1828, als er auf der Durchreise in Kassel bei dem Schlesier Karl Seydelmann, dem Ahnherrn

42) Fr. Bothe, Geschichte der Stadt Frankfurt a. M., S. 204 f. und 208 f.
43) N. S. 2, 44 ff.
44) a.a.O. S. 53.

der modernen, realistischen Schauspielkunst, einkehrte, selbstverständlich im Theater, um Seydelmanns Spiel kennenzulernen.[45] Als er 1830, im Jahre der Julirevolution, auf der Reise nach Paris einen Abend in Darmstadt bleiben mußte, meldete er der Freundin, daß er an diesem Abende einer Aufführung von Lessings „Minna von Barnhelm" beigewohnt habe.[46] Im Jahre 1832 war er nach seiner Teilnahme am Hambacher Fest, wo ihm von den versammelten Massen als dem Verteidiger der deutschen Freiheit gehuldigt worden war, mehrere Wochen in der Schweiz und während seiner kurzen Anwesenheit in Luzern auch zweimal bei einer Wandertruppe im Theater, zu dem er drei Treppen emporsteigen mußte, weil es oben auf dem Boden untergebracht war; trotzdem war, wie er schreibt, „das Haus" gedrängt voll.[47] Von einem solch lebhaften Theaterfreund der späteren Jahre dürfen wir als gewiß annehmen, daß er nicht erst ein regelmäßiger Theaterbesucher wurde, als er bei seiner freiwilligen Uebernahme der Rezension sich diesen Besuch selbst zur Pflicht machte, sondern daß ihm bereits in seinen früheren Frankfurter Jahren der Theaterbesuch zur Gewohnheit geworden war.

Schon als Hallenser Student hatte Baruch sich das Ziel gesetzt, einmal, wenn seine Kraft gewachsen sein würde, hinauszutreten ins Leben und dreinzuschlagen wider alles Unrecht. Jetzt, da ihn, den vor andern zurückgesetzten Juden, die Reaktion in seinem innersten Wesen trifft, das auf Freiheit und Gerechtigkeit gestellt ist, da erscheint ihm das Freiheitsstreben der akademischen Jugend in den Burschenschaften als ein Hoffnungsstrahl. Gleich ihr will er im Banne der Freiheit Dienst am unterdrückten deutschen Volke leisten. Hatte er einst in heißem Jugenddrange erklärt, daß die Philister einmal vor ihm zittern sollten, so ist das soziale Empfinden des Zweiunddreißigjährigen zu männlicher Reife gediehen, als er im Juli 1818 in seiner Monatsschrift „Die Wage" und das Jahr darauf in dem Wochenblatt „Die Zeitschwingen" anfängt, kühn und unerschrocken „Privatpatriotismus" zu treiben. Einen Monat vorher war er zur protestantischen Kirche übergetreten, und schon am 17. April desselben Jahres hatte er im „Frankfurter Intelligenzblatt" seine Namensände-

45) D 1, 379.
46) D 6, 34.
47) N. S. 5, 400 ff.

rung angezeigt: „Dr. Baruch nennt sich jetzt Dr. Ludwig Börne." Wahrscheinlich hat ihn zu diesem Schritte die damals bekannte Lustspielfigur des „Juden Baruch" in Ifflands „Dienstpflicht" mit veranlaßt, in der z. B. Fleck als komischer Alter stets großen Erfolg gehabt hatte.[48]

Als Börne jetzt als „Zeitschriftsteller" auftritt, will er nicht gelehrte Abhandlungen aus dem Bereiche der Kunst oder der Wissenschaft darbieten, denn solche werden nach seiner Ueberzeugung nur von den wenigsten gelesen. In diesem Sinne äußert er sich einmal am Ende einer Sammlung von Aphorismen: „Ich hätte sie und die Leser ebenso leicht an eine gemeinschaftliche Galeerenkette der Langeweile schmieden können. Aber lange Aufsätze werden als zu kostspielig in dieser aphoristischen Zeit ... seltener gelesen als verfertigt."[49] Was er bringen wird, soll in allgemeinverständlicher Form „die heilige Einheit von bürgerlichem Leben, Wissenschaft und Kunst" darstellen[50] und somit ein einigendes Band für weite Kreise sein. Wenn Börne hierbei von der

48) Bühnenlexikon, S. 265. In C 10, 262 ff. gibt Börne in humorvoller Weise eine Ableitung seines neuen Namens als „Sohn des Bör". Der heidnische, göttliche Ahnherr, auf den Börne dort anspielt, stammt aus der erhabenen Lichtwelt des Geistes. Vielleicht will er damit auf Voltaire, den Führer im Kampfe um die Aufklärung, hinweisen, als dessen geistigen Sohn sich Börne gefühlt und für den er stets größte Verehrung gezeigt hat. Vgl. Anhang Nr. 3 und die Stelle über die Verfolgung der Jungdeutschen, die besagt, daß Voltaire nicht dabei war, als das Verbot des Bundestages im Dezember 1835 sie ereilte (S. 127). Bekanntlich war der Taufname Voltaires „François-Marie Arouet", hingegen „Voltaire" nur sein späterer Schriftstellername. (R. Mahrenholtz, Voltaires Leben und Werke, S. 60.) Wenn Börne die hergebrachte Annahme, daß der Name „Voltaire" ein Anagramm aus „Arouet le jeune" sei, bekannt war, besteht m. E. die Möglichkeit, daß er seinen neuen Namen ähnlich wie Voltaire aus „Baruch le jeune" zusammengesetzt hat. Den ersten und dritten Buchstaben (B und r) behielt er aus seinem Familiennamen bei, während er „ö" und die Endung „ne" aus „jeune" entlehnt hat. Das „ö" in dem neuen Worte wurde noch durch „ö" in seinem jüdischen Vornamen „Löb" gestützt. In seinem damaligen, erst viel später bekannt gewordenen Taschenkalender schrieb er neben den neuen Namen die beiden Wörter „Börde" und „Börker", um vielleicht zu prüfen, ob etwa eine dieser Formen sich noch besser ausnähme als „Börne". (Frankfurter Zeitung vom 6. Mai 1886. Vgl. die entsprechende Notiz in M. Holzmanns Börnebiographie.)

49) C 7, 213.

50) D 2, 234.

Kunst spricht, denkt er vor allem an die Kunst des Theaters, für die damals in der bereits erwähnten oberflächlichen Art breite Schichten der Bevölkerung lebhaftes Interesse zeigten. Börne weiß, daß seine Zeitschrift auch nicht gelesen werden würde, wenn sie keine Theaterkritik enthielte. In ihr sieht er das wirksamste Mittel, die Menge zu erfassen; denn der Theaterteil einer Tageszeitung oder Zeitschrift galt damals vielen als das Wichtigste, das von ihnen überhaupt gelesen wurde. Auf seinem Entwicklungsgange hatte aber Börne ein zu tiefes Verhältnis zum Theater gewonnen, als daß er gleich den meisten zeitgenössischen Theaterkritikern seine Leser nur mit müßigem Geschwätz über Theaterdinge hätte unterhalten können. „Ich bin gewohnt, meine Ansicht auf das Studium der Quellen zu gründen", hat er später einmal gesagt,[51] und es ist falsch, wenn man, wie es mitunter geschehen ist, Börne für seine theaterkritischen Arbeiten mangelnde Sachkenntnis und Dilettantismus vorwirft.[52] In den folgenden Ausführungen wird wiederholt auf sein Verhältnis zu den damals bestehenden theaterästhetischen Ansichten Bezug genommen werden, das sein eingehendes Studium der zu seiner Zeit bekannten wichtigsten dramaturgischen Schriften als selbstverständlich erscheinen läßt. Er, der schon als Student in Halle sein Ziel vor Augen gesehen hatte, einmal „gewappnet und gerüstet" hinauszutreten ins stürmische Leben, hat bei der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit nicht versäumt, sich auch das wissenschaftliche Rüstzeug anzueignen, das er als Theaterkritiker notwendig brauchte, um erfolgreich „dreinschlagen" zu können.

Wenn er in der Vorrede zu seinen „Dramaturgischen Blättern" sich trotzdem einen „Naturkritiker" nennt,[53] der wie ein Geschworener nur nach Gefühl und Gewissen geurteilt habe, ohne die Gesetze zu kennen, die Aristoteles, Lessing und andere der dramatischen Kunst gegeben, so hat diese Aeußerung nur für die frühesten Anfänge seiner Theaterkritik Geltung, die ins Jahr 1817 fallen.[54] Alfred Klaar meint zwar, daß hier Börnes Worte nicht nur cum grano,

51) K. Gutzkow, Börnes Leben, S. 383 f.

52) R. Roseeu, Börne als Kunstkritiker, S. 8. R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, 1, 58.

53) D 1, 210.

54) E. Mentzel, Das alte Frankfurter Schauspielhaus, S. 81 u. A. Bing, Rückblicke etc., 1, 109.

sondern mit einer starken Dosis Salz gewürzt seien, da er in den Hauptproblemen der dramaturgischen Gesetzgeber sich als sattelfest erwiesen habe.[55] Klaar hat damit aber nur zum Teil das Richtige getroffen. Vorliegende Abhandlung wird versuchen, den Nachweis zu erbringen, daß Börne für den Anfang seines theaterkritischen Schaffens, der allerdings ein Jahr vor seiner Rezensententätigkeit in der „Wage" liegt, sich mit gewisser Berechtigung als einen „Naturkritiker" bezeichnen durfte. Ein paar Sätze weiter in seiner „Vorrede" läßt Börne nämlich durchblicken, daß er für seine Theaterkritik wohl auch seine Gewährsmänner gehabt habe, die er aber nicht nennen wolle, um die Leser nicht mißtrauisch zu machen.[56] „Die Menschen sind gar nicht so schlimm, als man gewöhnlich glaubt. Sie lassen jedem gern seine Meinung, häßlich oder schön, wenn er nur fest darinsteckt wie in seiner Haut: versteckt man sich aber hinter einer Meinung, dann ziehen die Leute mißtrauisch den Vorhang weg, um zu sehen, wer dahinter ist." (D 1,210.) Es wird im weiteren Verlaufe dieser Arbeit noch näher begründet werden, daß ein solcher „Vorhang" auch im frühesten Anfange von Börnes Kritikerzeit tatsächlich vorhanden war und daß es allem Anschein nach Herders Anschauung vom Drama gewesen sein muß, wie sie dieser ganz im Geiste des Aristoteles im vierten Stück seiner Zeitschrift „Adrastea" vom Jahre 1802 ausführlich niedergelegt hat. So konnte Börne gleich zu Beginn seiner Theaterkritik ziemlich sachgemäß urteilen, ohne bei einem eigentlichen Dogmatiker der Dramaturgie in die Schule gegangen zu sein, der Herder nun einmal nicht war. Zur Beseitigung von Widersprüchen, die in der „Adrastea" enthalten sind, und zur Vertiefung seiner vorläufigen theaterästhetischen Ansichten wird sich Börne aber bald um die dramaturgischen Hauptschriften bemüht haben, mit deren Inhalt er sicherlich vertraut war, als er im Jahre 1818 an die Herausgabe der „Wage" ging. Das ist aus zwei Sätzen zu erkennen, die Börne 1829 auf einem Notizblatt für die Vorrede zu den „Dramaturgischen Blättern" entworfen hatte, dann aber nicht drucken ließ, weil sie gar zu sehr den Tatsachen widersprachen: „Ich brach keine

55) D 1, 183.

56) Nur ein einziges Mal beruft er sich auf Lessings Urteil: D 2, 106 ff.

Früchte von den Bäumen anderer Erkenntnis — ich zog den Baum aus Samen."[57] Hatte er damit schon für seine Frühzeit als Theaterkritiker nicht ganz recht, so konnte er diese Behauptung umso weniger für seine spätere Rezensententätigkeit aufrecht erhalten. Wenn er auch in der „Vorrede" im Gedenken seiner ersten dramaturgischen Quelle sich für diese Zeit nur als „Naturkritiker" hinstellt, so weisen doch in seinem ganzen theaterkritischen Schaffen noch manche Spuren auf das Vorhandensein dieser ersten Quelle zurück. Börne muß als Kritiker mit den Forderungen der Theaterästhetik gut Bescheid wissen; denn nach den Befreiungskriegen machte sich mit der rein äußerlichen Theaterbegeisterung der Menge bei dieser auch eine theaterästhetische Verflachung breit, gegen die er in seinen Rezensionen in wirksamer, skizzenhafter Kleinform ankämpfen will. Aus ihnen spricht aber auch der begeisterte Vaterlandsfreund, der bestrebt ist, sein Volk aus dem geistigen Schlafe eines stillen Biedermeierdaseins zu politischem Erwachen zu führen. Gerade die politische Seite von Börnes Theaterkritik und seiner Stellung zum Drama war immer strittig, weshalb ihr unter anderem besondere Beachtung geschenkt werden soll. Dabei wird auch ihre Entwicklungslinie, die bisher noch nicht näher untersucht worden ist, herausgestellt werden.

Werfen wir jetzt einen Rückblick auf Börnes gesamten Weg bis zur Herausgabe seiner „Wage", so können wir zusammenfassend sagen, daß auf diesem Wege mit seinen mannigfachen, freilich meistens nur vermutbaren Beziehungen zum Theater recht günstige Vorbedingungen für das allmähliche Heranreifen des Theaterkritikers gegeben waren; die herben Zurücksetzungen aber, die ihm auf seinem Werdegang als Erbteil des Ghettos zuteil wurden, und die ganze Zuspitzung der Zeitverhältnisse wurden für ihn die Veranlassung, daß seine nunmehrige kritische Stellungnahme zum Theater ein besonderes Gepräge erhielt. Vorliegende Abhandlung wird sich in den folgenden Kapiteln in der Hauptsache mit Börnes „Dramaturgischen Blättern" zu beschäftigen haben; aber auch seine gelegentlichen Aeußerungen über Theater oder Kunst und Literatur überhaupt sowie nach der

57) D 1, 378.

Julirevolution seine „Briefe aus Paris“ müssen Berücksichtigung erfahren, sofern sie eine Ergänzung oder Weiterentwicklung seiner theaterästhetischen Anschauungen bedeuten.

Der Theaterkritiker Ludwig Börne.

„Alle Zeitungen sind alle Tage und allerorten mit Berichten über Schauspieler und Sänger angefüllt, ... und es wird erzählt, wie sie hier den Peter, dort den Hans gespielt, und wie oft und wie stark sie beklatscht worden.“[1] In ähnlicher Weise hat Börne wiederholt gegen die geistlose Art, in der die Theaterkritik seiner Zeit gehandhabt wurde, geeifert und seinen Spott über sie ausgegossen. So nennt er einmal ironisch die Theaterkritiker „höhere Wesen, die vom Menschen nichts haben als die Gestalt und den Hunger“, nur keinen Geist.[2] Er tritt für eine gehaltvolle, sachgemäße Theaterkritik ein, wenn er sagt: „Mag immerhin jedes Blatt das Schauspiel und die Oper seines Ortes besprechen, geschieht es nur mit Kenntnis und Feinheit, hat das auch sein Gutes und Ergötzliches.“[3] Mit seiner Kritik will er theaterästhetische Vertiefung ins Volk hineintragen, um durch sie die Kluft zwischen den niederen Kreisen und den geistig Höherstehenden zu überbrücken und durch das gemeinsame Verständnis der Kunst des Theaters das Gefühl der Einheit und Zusammengehörigkeit aller zu stärken. Zu einer solchen Theaterkritik gehört reiches Wissen und eine große Erfahrung; deshalb spottet Börne über die jungen Rezensenten, die mit Theaterkritik sich ihre ersten literarischen Sporen verdienen wollen: „Was kann man Schöneres, was kann man Glorreicheres tun, als über Theater sprechen und schreiben? Wenn der Knabe die Schule verläßt, spricht und schreibt er von Leistungen unserer Schauspieler; dann bekommt er die Toga, und der deutsche Bürger ist fertig.“[4]

Man hat behauptet, daß Börne seine Theaterkritik rein gefühlsmäßig betrieben und die Gesetze der Aesthetik nicht einmal genau gekannt habe.[5] Börne verteidigt sich selbst gegen solche Angriffe, indem er sagt, daß der Kunstrichter

1) C 7, 21. C. 3, 236.
2) D 1, 306.
3) C 7, 21.
4) D 1, 218.
5) Roseeu, Börne als Kunstkritiker, S. 6 ff.

sich nie mit der Stimme seines Herzens begnügen dürfe, sondern das Gefühlsmäßige in der Kritik stets vom Verstande beherrscht sein müsse.[6] Mit Recht nimmt er für seine Rezensionen in Anspruch, als Urteile eines erfahrenen Kunstkenners Geltung zu haben, wobei er sich aber durchaus nicht für unfehlbar hält. „... ein Kritiker ist nur Richter, nicht Gesetzgeber; er darf nicht seiner Neigung folgen, nicht immer gutfinden, was ihm gefällt, nicht loben, was er liebt." Die „unerbittliche Dramaturgie" stellt Anforderungen, denen jeder einsichtsvolle Kritiker gerecht werden muß.[7] Nur hält er sich nicht sklavisch an diese Forderungen, sondern tritt ihnen in seiner subjektiven Art selbständig gegenüber, um altes Wissen mit neuem Leben zu erfüllen. Als er 1828 in Berlin weilt und wieder mit Henriette Herz zusammen ist, von der er einst soviel Anregung empfangen hat, schreibt er an Jeanette Wohl, daß er jetzt bei der Herz die Selbständigkeit im Kunsturteil vermisse: „Das Kunstwerk ergreift sie, und sie begreift es nicht. Auswendig gelernter Enthusiasmus, triviale Galeriebemerkungen und untertänigste Huldigung jeder legitimen Fratze, ohne eigenes Urteil ..."[8] Die weiteren Ausführungen werden noch erhellen, in welchem Umfang der Theaterkritiker Börne auf der Grundlage des Aristoteles die Forderungen der „unerbittlichen Dramaturgie" respektiert, wie er den theaterästhetischen Urteilen der Großen in unserer Literatur in vielem folgt, wie er aber, wo er es für richtig erachtet, unbekümmert seine eigene Meinung vertritt, was ja bei der herben Eigenart seiner von der Zeit hartgeschmiedeten Persönlichkeit verständlich ist. „Jede Kritik der Zeitgenossen oder gleichzeitig geltender Ansichten", sagt er einmal selbst, „muß notwendig persönlich in der Art werden, daß die Persönlichkeit des Kritikers zum Vorschein kommt. Gleichzeitige Ideen nehmen Platz ein, von welchem sie der Kritiker, will er seine eigenen Ideen aufstellen, verdrängen muß."[9] Daß Börne auch die zeitgenössischen theaterästhetischen Schriften sehr genau gekannt hat, dürfte von einem ernsthaften Börnekenner nicht angezweifelt werden. Es sei hier nur an Börnes eigen-

6) D 1, 251 und D 2, 74.
7) D 1, 219.
8) Börnes Berliner Briefe, S. 47.
9) D 2, 270.

händiges Exzerpt aus Tiecks „Dramaturgischen Blättern" erinnert, das Erwin Kalischer in dem von ihm bearbeiteten Teile von Ludwig Geigers historisch-kritischer Börne-Ausgabe als in Börnes hinterlassenen Papieren vorhanden feststellt.[10]

Als höchste Aufgabe der Theaterkritik erachtet Börne, daß sie der Wahrheit diene. Er hält Theaterkritik hauptsächlich dann für notwendig, wenn ein schwaches Bühnenstück allgemeinen Beifall findet, der als Zeichen eines verdorbenen Geschmacks von der Kritik mit aller Schärfe abgelehnt werden müsse.[11] Dabei ist es rühmlicher für den Rezensenten, wenn er seinen Namen nennt; denn „wer den Mut hat, einen Menschen zu verwunden, der sollte auch den Mut haben, sich selbst der Verwundung bloßzustellen."[12] Was Börne als Wahrheit erkennt, will er als Kritiker offen darlegen und nicht etwa aus Nachsicht loben, wie es andere tun; denn „auf Wahrheit hat die ganze Welt heiligen Anspruch".[13] Um der Wahrheit willen darf ein Kritiker auch niemals auf eine irrige Meinung des Publikums Rücksicht nehmen, wie es Börne in München kennengelernt hat, sodaß er einmal von dort schreibt: „Ein Kritiker dürfte sich (hier) nicht unterstehen, anderer Meinung zu sein als der gebildete Teil des Publikums, etwa einen beliebten Sänger zu tadeln; alles würde über ihn herfallen. Das ist doch eine unerträgliche Kleinstädterei."[14] Schon Lessing hatte an der zeitgenössischen Kunstkritik gerügt, daß sie unaufrichtig sei und den Autoren schmeichle und nicht den Mut habe, mit der gehörigen Strenge aufzutreten, weil sie dadurch angeblich auf Autoren und kunstgenießendes Publikum von nachteiligem Einfluß wäre.[15] Zu Börnes Zeit hatte sich die Ehrlichkeit der Kritik schon hier und da so weit durchgesetzt, daß Autoren und Schauspieler oft wünschten, alle Zeitungen möchten „die unseligen Theaternachrichten" ganz weglassen.[16]

10) D 2, 338. Leider waren die Nachforschungen des Verfassers über den Verbleib dieses Blattes im Börne-Nachlaß der Frankfurter Stadtbibliothek ergebnislos.
11) D 2, 48.
12) D 1, 263.
13) D 2, 49.
14) N. S. 1. 338.
15) Lessing, Hamb. Dramaturgie, hrsg. von K. Goedeke, S. 96.
16) D 1, 307.

Auch Grillparzer, der fünf Jahre jünger war als Börne, beschwerte sich darüber, daß „das ewige Markten und Quängeln der Kritik" hemmend auf ihn eingewirkt habe, während ein ungetrübter Beifall ihn zum großen Dichter gesteigert haben würde,[17] der er aber trotz der vielfach ungerechten Kritik doch geworden ist. Börne wendet sich gegen solche Klagen mit dem Bemerken, daß infolge strenger Kritik noch kein Dichter es bei einem einzigen Drama habe bewenden lassen, denn die Kritik verwunde zwar manchmal, habe aber noch nie einen totgeschlagen.[18] „Dem Deutschen ist ganz unbekannt, wieviel der Mensch an Wahrheit, Grobheit und Satire, ohne zu sterben, ertragen kann. Er weiß noch weniger, daß der Mensch gar nicht daran stirbt, sondern vielmehr stärker und gesünder davon wird."[19] Börne beklagt es selbst, daß er in seinen Kritiken so oft tadeln müsse, aber er kann nicht gegen seine Ueberzeugung handeln. Mit der Theaterkritik hat er die Aufgabe eines Aufklärers übernommen, und diese gleiche den Lichtscheren, „die nur hell machen, indem sie schneiden".[20] Grillparzer schrieb einmal: „Wenn dieser Börne streitet, ist etwas in ihm, was an Lessing erinnert."[21] Tatsächlich fand Börne in der „Hamburgischen Dramaturgie" die Grundzüge der Technik für seine theaterkritische Kampfesweise vorgezeichnet: „Primus sapientiae gradus est falsa intelligere; secundus vera cognoscere."[22] Auch Lessings Hinweis auf die gleiche Methode des Aristoteles konnte Börne in seiner aggressiven Art nur bestärken: „Solet Aristoteles quaerere pugnam in suis libris."[23] Dabei hütet sich Börne vor Ungerechtigkeit, der ein Theaterkritiker in schlechter Stimmung leicht verfallen kann, weshalb er die Forderung ausspricht, daß „Geistesfreiheit" zur gerechten Beurteilung einer theatralischen Vorstellung notwendig sei.[24]

17) Grillparzer 8, 276 f.
18) D 1, 307, Man beachte die Aehnlichkeit dieser Stelle mit Jean Paul I, Grönländische Prozesse, S. 124: „Spüret man den Absichten der Rezensenten etwas genauer nach, so findet man, daß sie den Autor fast allzeit darum nur verwunden, um ihn anzuspornen." (Hist.-krit. Ausgabe, Weimar 1927.)
19) D 1, 214.
20) C 7, 123.
21) Grillparzer 7, 233.
22) Lessings Werke (Goedeke) 6, 70.
23) ebenda.
24) D 2, 72.

Es ist leicht zu verstehen, daß der Herausgeber der „Wage" wegen seiner mitunter recht scharfen Kritiken von manchen der Beurteilten mit Briefen behelligt wurde, in denen sie ihrem Aerger über die ihnen widerfahrene vermeintliche Ungerechtigkeit Luft zu machen suchten. So fühlte sich z. B. der Schauspieler Urspruch einmal verletzt, als ihm Börne in einer Kritik vorhielt, er wäre in der Rolle eines intriganten Hofjunkers nicht schurkisch genug aufgetreten, welches Urteil Börne in die Worte kleidete: „Im Leben wird ein ehrlicher Mann leichter zum Spitzbuben umgeschaffen als auf der Bühne." Der beleidigte Schauspieler beschwert sich zweimal brieflich bei Börne wegen dieser „unüberlegten" Ausdrucksweise, weil er durch sie leicht um seinen ehrlichen Namen kommen könne, auf den er stolz sei; wer, wie er, den Hof kenne, wisse schon, wie man einen Spitzbuben zu spielen habe. Eine belehrende, unparteiische, in den Grenzen der Anständigkeit bleibende Kritik werde jeder, der seine Kunst liebe, mit Vergnügen lesen und mit Dank erkennen. Börne solle seine Bemerkung ja öffentlich widerrufen und im übrigen in seiner Ausdrucksweise künftig nicht so unvorsichtig sein, wie er es doch auch in seinem Aufsatz „Schüchterne Bemerkungen über Oestreich und Preußen" wäre. „Ein Mann, der von einem Volke abstammt, das in gegenwärtigem Augenblick bei dem Bundestage die ihm gebührenden Rechte der Menschheit in Anspruch nimmt, sollte nach meiner Meinung aus Liebe zu seinem Volke (den Juden) anders verfahren," ereifert sich der gekränkte Schauspieler weiter und fährt fort: „Wenn das Ihre schüchternen Bemerkungen sind, dann möchte ich erst Ihre freimütigen kennen lernen."[25] Börne gibt ihm dazu Gelegenheit, indem er beide Briefe in der „Wage" veröffentlicht und unter Bezugnahme auf den Schreiber hinzufügt: „Er sagt, sein ehrlicher Name sei sein Stolz, und hat sehr unrecht darin; einen ehrlichen Namen muß jeder haben, es ist dabei nichts, worauf man stolz sein könnte.... ich rate Herrn Urspruch, behutsam zu sein in seinen Aeußerungen. Er geht in seinen Bemerkungen überhaupt sehr unvorsichtig zu Werke, wie seine Bemerkung beweist: daß, wer den Hof kenne, wisse, wie man einen Spitzbuben zu spielen habe.

25) M. R. 2, 57 ff.

Wer zu einem Volke gehört, das in gegenwärtigem Augenblick an den meisten Orten von Hofbeamten seine ihm gebührende Besoldung in Anspruch nimmt, sollte nach meiner Meinung aus Liebe zu seinem Volke anders verfahren. Herr Urspruch spricht immer von Bemerkungen, die „in den Grenzen der Anständigkeit" bleiben sollen; wenn aber das seine anständigen Bemerkungen sind, so möchte ich erst seine unanständigen kennenlernen... Uebrigens werde ich mich durch nichts abhalten lassen, die schauspielerischen Darstellungen noch ferner nach meiner Einsicht zu beurteilen, auch wenn ich mir die Unannehmlichkeiten, die mir im Hintergrunde gezeigt werden, wirklich zuziehen sollte: es hat jeder Stand seine Plagen, und die größte Unannehmlichkeit habe ich gewöhnlich schon überstanden, sobald ich das Schauspielhaus verlasse."[26]

Wenn er sich auch gelegentlich humorvoller Wendungen bedient, um die Schärfe seines Tadels etwas zu mildern, so steht doch fast überall in seinen Kritiken die harte Strenge eines rücksichtslosen Kämpfers im Vordergrunde, die keine Nachsicht kennt. Theaterkritik ist ihm ein Kampf um die Wahrheit, den er unerbittlich führt. „Wäre der Dichter oder der Schauspieler mein Sohn gewesen, ich hätte ganz so von ihm gesprochen, wie von dem Fremden..."[27] So ist es ihm auch ein selbstverständlicher Charakterzug der sittlichen Persönlichkeit eines Theaterkritikers, daß er in jeder Beziehung unbestechlich sei. Bei einem Aufenthalt in München weist er z. B. die Freikarten zurück, die ihm der vor der Kritik etwas ängstliche Intendant zusendet, und als ein auswärtiger Schauspieler anläßlich eines Gastspiels Börne zweimal (allerdings ohne ihn anzutreffen) besucht, um anscheinend seiner Beurteilung „eine gewisse Richtung" zu geben, brandmarkt er öffentlich solche Besuche.[28] Schließlich verlangt er von einer ehrlichen Theaterkritik ihre völlige Unabhängigkeit „von oben". Im Jahre 1828 wird ihm nämlich während eines längeren Besuches in Berlin vertraulich mitgeteilt, daß ihm die dortige Regierung die Redaktion einer neuzugründenden öffentlichen Theaterzeitung anbieten wolle, mit dem Wunsche, den irregeführten Geschmack des Publi-

26) a.a.O. S. 61 ff.
27) D 1, 212.
28) D 9, 270 und D 2, 90.

kums im Sinne der Regierung zu lenken. Börne lehnt den „ehrenvollen" Antrag lachend ab: „Ist das nicht närrisch — eine ministerielle Theaterkritik!"[29]

In der Vorrede zur „Braut von Messina" gesteht Schiller dem Publikum das Recht zu, im Theater Erholung durch Unterhaltung zu suchen, nur erwachse daraus dem Theater die Pflicht, für ein e d l e s Vergnügen Sorge zu tragen, das erst eine rechte Freude gewähre: „Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken."[30] „Nicht daß der Mensch atme, daß er f r o h atme, darauf kommt es an," sagt Börne.[31] Sein soziales Empfinden drängt ihn zu dem Wunsche, den niederen Schichten, der „kernigen Scharre" des Volkes, wie er sie nennt, sollte ein öfterer Theaterbesuch ermöglicht werden. „Man sorgt, daß der Arme Brot bekomme", schreibt er einmal, „aber freie Schauspielhäuser zu errichten, damit das arme Volk eine geistige Freude habe, worin es seine trockene Kruste tunke, das fiel noch keinem ein".[32] Nicht bloß für die Armen, sondern für das gesamte Volk hat das Theater nach Börnes Worten die Aufgabe, den „täglichen Jammer einige Stunden wegzulügen".[33] „Ging' es nur immer lustig zu auf unserer Bühne", sagt er ein andermal, „da wäre man noch am besten daran; dann wüßte man wenigstens, wo alles hinauswolle",[34] nämlich auf Erheiterung, auf Unterhaltung. Daß Börne dabei nicht an eine leichte Amüsierkunst denkt, die nur seichtes Behagen gewährt, geht aus seinem ganzen Kampfe gegen das Repertoire und die minderwertige dramatische Produktion hervor. „Unterhalten" bedeutet ihm fesseln, in Spannung versetzen, aufrütteln, während die Regierungen in erster Linie immer an „ablenken" dachten, was Börne mehrmals deutlich ausspricht.[35]

Wenn auch nach Börnes Ueberzeugung die meisten Zuschauer das Theater als bloße Vergnügungsstätte auffassen, die nur für ihre Belustigung sorgt, so nimmt er doch als gewiß an, daß viele die im Theater empfangenen Eindrücke mit

29) Börnes Berliner Briefe, S. 61 f.
30) Schiller, Säkular-Ausg. 16. Bd., S. 119.
31) D 3, 209,
32) D 3, 57.
33) D 1, 238.
34) D 2, 73.
35) D 7, 325 und C 6, 166 ff.

sich nehmen und sie draußen im Leben bei Gelegenheit auch praktisch verwerten.[36] Danach gewinnt das Theater für ihn die Bedeutung, die Massen beeinflussen zu können, eine Möglichkeit, die in Börnes Verhältnis zum Theater eine Hauptrolle spielt. Hierbei ist aber wohl zu beachten, daß es sich in dieser Beziehung bei ihm zunächst nicht um einen Mißbrauch des Theaters zu außerkünstlerischen Zwecken handelt, wenn er z. B. sagt, daß das Theater Schule und Sonntagsfeier der Erwachsenen sein müsse.[37] Mit dieser Forderung sieht er die sittliche Aufgabe der Bühne nicht etwa darin, daß sie die Kanzel unterstützen und Tugenden oder Laster darstellen solle, um anzueifern oder abzuschrecken. Es kommt ihm dabei nur auf die innere Läuterung und Erhöhung des Menschen, auf die moralische Veredlung durch das wahre Wesen des Theaters an.[38] „Oder meint ihr, die Bühne soll eine Sittenschule sein? Erwachsenen ist nur die Welt eine," schreibt er in einer seiner ersten Kritiken für die „Wage".[39] Wegen der hohen Bedeutung des Theaters im Kulturleben der Völker weist Börne die Regierungen wiederholt auf die Notwendigkeit hin, das Theater möglichst zu unterstützen, da es dem Staate helfe, frohe und sittlich starke Menschen zu schaffen, deren der Staat zu seinem Gedeihen bedürfe.

Einen besonders hohen Wert schreibt Börne der vergesellschaftenden Wirkung des Theaters zu und stimmt hierin zum Teil mit den Anschauungen der Romantik überein. Auch Schiller deutet am Schlusse seiner Abhandlung „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" die einigende Kraft des Theaters an, wenn er sagt, daß im Theater Menschen aus allen Kreisen und Ständen „durch eine all-

---

36) D I, 365.
37) D 3, 209.
38) C 6, 166 ff.
39) D 1, 235. Herder sagt im vierten Stück der „Adrastea", die Komödie solle n i c h t l e h r e n, sondern zeigen, daß jede Torheit ans Licht komme und jeder Irrtum sich selbst strafe; demnach sei sie „ein Schauspiel der Welt, eine S c h u l e der Weisheit". An einer anderen Stelle heißt es: „Der reine Weise und Tugendhafte bedarf des Theaters nicht; wer aber Leidenschaften in sich zu läutern, wer mit sich und mit dem Schicksal zu kämpfen oder sich mit ihm zu versöhnen hat, der komme und l e r n e." (Herders Werke (Suphan), Bd. 23. S. 401 und 389.)

webende Sympathie" verbrüdert werden.[40] Diese Vereinigung der Meinungen und Neigungen im Theater betrachtet Börne als äußerst wichtig gerade in der Zeit der Reaktion, weil da unter dem Drucke „von oben" die Menschen schon in Furcht und Schrecken geraten, wenn unter freiem Himmel drei aus dem Volke den nämlichen Willen und dieselbe Ansicht haben, wie Börne einmal hervorhebt.[41] Es erquickt ihn immer, wenn viele Deutsche in einer gemeinsamen Empfindung zusammenkommen, und mit besonderer Freude teilt er es in seinen Rezensionen mit, wenn einmal das gesamte Publikum in gerechter Begeisterung zu allgemeinem Beifall hingerissen wird. Er weist öfters darauf hin, daß die im Theater versammelte Menge eine Macht darstelle, die selbst Gerechtigkeit üben solle, wenn sonst gute Schauspieler durch nachlässiges Spiel ihr Geringschätzung statt Achtung bezeugen.[42] Mit Genugtuung berichtet er von einem öffentlichen Strafgericht, das vom Publikum über eine Schauspielerin abgehalten worden ist und ihre Entfernung von der Frankfurter Bühne zur Folge hatte. Er selbst möchte, wie er sagt, in diesem Falle der Scharfrichter nicht gewesen sein; aber er freut sich, daß die Menge einmal die ganze Größe ihrer Macht kennengelernt hat, „und sie könnte wohl geneigt sein, bei einem künftigen ähnlichen Falle, auf eine ähnliche Art zu verfahren".[43] So wird ihm das Theater zu einem wirksamen Faktor in der Erziehung einer starken Gemeinschaftsgesinnung im ganzen Volke. Er geht aber in seiner Auffassung von der vergesellschaftenden Wirkung des Theaters über Schiller und die Romantik hinaus, die, wie es A. W. Schlegel einmal ausspricht, diese Wirkung des Theaters auf die Zuschauer nur darin erblickt, „die Schranken konventioneller, durch die Sitte vorgeschriebener Zurückhaltung einzureißen".[44] Börne sieht im Theaterpublikum die Volksgemeinschaft zu einer einheitlichen, kraftbewußten Macht heranwachsen, die von Gleichheit der Gesinnung getragen wird, von der er einmal sagt, daß sie fester und sicherer binde, als die Gewohnheit des Umgangs.[45]

40) Schiller, Säkular-Ausg. 11. Bd. S. 89 ff.
41) D 2, 27.
42) D 2, 88.
43) D 2, 119.
44) A. W. Schlegel, Vorlesungen 1, 33.
45) K. Gutzkow, Börnes Leben, S. 173.

Mit der Erkenntnis, das Theaterpublikum als Instrument der öffentlichen Meinung werten zu dürfen, sehen wir in Börne den Wunsch aufsteigen, in seinen Rezensionen die einzelnen zu ermutigen und ihre Stimme zu starkem Mitklingen in der öffentlichen Meinung zu erziehen. So erhält durch seine besondere Auffassung von der Bedeutung des Theaters auch die Theaterkritik für ihn eine besondere Aufgabe. Kraftbewußtsein will er wecken im stillen Biedermeiertum seiner Tage und dieses in der Theaterkritik aneifern zu ungescheuter Geltendmachung seiner Meinung. Das heißt ihm, die zerstreuten Lichtstrahlen vaterländischer Gesinnung im Brennpunkte des Theaters vereinen, um dadurch den Geist des öffentlichen Lebens zu erfrischen.[46]

Hier betritt Börne bewußt politischen Boden; er will dem deutschen Volke, das nach seiner festen Ueberzeugung zu wenig politische Aufklärung besitzt, diese bieten und damit „Saatkorn für die Nachwelt, Brot für die Zeitgenossen" geben.[47] Unter dem harten Hammerschlag der Zeit ist er zum ernsten Manne gereift, der als Theaterkritiker neben der ästhetischen Vertiefung auch die politisch-nationale Erziehung seines Volkes im Sinne hat.

Immer wieder weist er in seinen Rezensionen darauf hin, daß die Deutschen mit den Forderungen der Zeit, die mutige und tatkräftige Männer verlangt, nicht im Einklang stehen. Am eindringlichsten tut er dies wohl in seiner Kritik zu „Hamlet", in der er dem deutschen Volke ein Spiegelbild des eigenen Charakters entgegenhält. „Hätte ein Deutscher den Hamlet gemacht, würde ich mich gar nicht darüber wundern. Ein Deutscher brauchte nur eine schöne, leserliche Hand dazu. Er schreibt sich ab, und Hamlet ist fertig."[48] Er beklagt es, daß das deutsche Volk anscheinend nur zum Dulden geboren sei wie Hamlet, bei dem man stets vergeblich auf Taten wartet. So lebt auch der Deutsche nur in Worten und ist kühn in Entwürfen, aber zu feige, sie auszuführen. „Ein Nachtwächter, beobachtet und verkündet er die Zeit, wenn andere schlafen und nichts von ihr wissen wollen, und schläft, während andere wachen und geschäftig sind."[49] Wie ein echter Deutscher ist Hamlet auch über-

46) D 2, 243.
47) D 2, 312.
48) D 2, 63.
49) D 2, 57.

mäßig gefühlvoll, „nur die Ahnung einer Tat macht ihn schon krank". Fortwährend ergeht er sich in Reflexionen und redet sich in Zweifel, um nur die Tat aufschieben zu dürfen. So beharrt er in seiner schmählichen Untätigkeit und muß schließlich wie „ein armes Vieh den Peitschenhieben seiner Treiber" unterliegen. Ueberall ist hier deutlich herauszuhören, wie Börne das Volk aufstacheln und aufrütteln will zu entschlossenem Handeln, zu mutigem Auftreten in der Oeffentlichkeit. „Im Hause haben wir Mut, der Deutsche hält etwas auf sein Hausrecht; da sind wir imstande, wie der Geiger Miller in „Kabale und Liebe" sogar einem Präsidenten mit dem Hinauswerfen zu drohen. Aber vor der Türe, wo die Polizei beginnt, ... da sind wir ängstlich und blöde, sehnen uns nach der warmen Stube, nach den gemütlichen Pantoffeln zurück."[50] Sogar im Theater fürchtet sich jeder, Teilnahme zu verraten, wenn in einem Stück etwa Beziehungen zum öffentlichen Leben der Gegenwart vorhanden sind; vor Angst stockt da „der Atem des ganzen Hauses", und es rührt sich „kein Goldfingerchen", bemerkt Börne spöttisch, um für die Zukunft bei solchen Beziehungen zu Geschehnissen der Gegenwart den Beifall der Menge herauszufordern.[51]

Den Charakter Wilhelm Tells kontrolliert Börne ebenso an der Gegenwart wie den Hamlets, und deshalb muß er Tell verdammen, wenn er in der dritten Szene des ersten Aktes sagt: „Die einz'ge Tat ist jetzt Geduld und Schweigen," und „Ein jeder lebe still bei sich daheim; dem Friedlichen gewährt man gern den Frieden." Das spricht gerade das Gegenteil von dem aus, wozu Börne die Deutschen erziehen will. Darum verurteilt er in Tell den deutschen Biedermeier, der sich nicht um das Ganze kümmert und keine Lust hat, für die Allgemeinheit zu wirken. Ganz im Sinne Börnes aber ist das mannhafte Auftreten des Rudenz, der in mutiger Entschlossenheit dem Tyrannen entgegentritt. Nicht untertänig sein, sich nicht ducken, sondern kühn und trotzig für die Rechte des Volkes eintreten, das sind Börne die notwendigen Eigenschaften eines Volksführers, die er selbst in seinem ganzen Wirken offenbart.[52]

---

50) D 1, 213.
51) D 1, 216.
52) D 1, 349 ff.

Börne erlebte es in Frankfurt täglich, wie der Bundestag nicht zum Schutze der Rechte des deutschen Volkes, sondern zum Erstarken des Absolutismus diente, der mit allen irgendwie möglichen Mitteln jede Aeußerung einer persönlichen Ueberzeugung unterdrückte, die mit der des Herrschers nicht übereinstimmte. Gegen die Machtstellung der Großen bringt Börne öfters in seinen Rezensionen abfällige Bemerkungen und versteckte Anspielungen, von denen er einmal sagt: „In dieser Zeit des Druckes sind Worte Wegweiser zu Gedanken, die der Verständige zu finden weiß."[53] So deutet er in der Kritik zu „Emilia Galotti" an, daß die Fürsten genau so wie jeder andere für ihre rein menschlichen Handlungen dem Sittengesetz unterstehen und die Verantwortlichkeit für ihr privates Tun nicht auf ihre Ratgeber abwälzen dürfen.[54] Aehnliches lesen wir auch in der Besprechung von Raupachs „Leibeigenen": „Wenn die Großen sündigen, behalten sie den Vorteil der Sünde für sich allein, die Schuld aber wälzen sie ihren Untergebenen zu, indem sie sich raten lassen, was ihnen zu tun gelüstet." Als Börne in derselben Kritik das Leben mit einem Schachspiel vergleicht, in dem alle für den König streiten, fragt er: „Und was ist der König? Ein hölzern Ding, wie alle ..."[55] Ein andermal bemerkt er, daß jetzt die Zeiten vorüber seien, wo wir „die Mächtigern am Abhange und die Mächtigsten auf den Gipfeln der Berge als höhere Wesen fromm und kindisch verehrten".[56] In der Besprechung von Immermans „Trauerspiel in Tirol" stellt er den Lesern das Verhalten Speckbachers als vorbildlich hin, der ihnen zeige, wie man kühn und schlau selbst einem Herzoge gegenüber die Fassung nicht verlieren dürfe, ja, er verhöhne ihn sogar noch in übermütiger Weise. Börne sagt dazu, daß ein solches Auftreten allerdings toll und frech zu nen-

53) C 5, 389.
54) D 1, 327.
55) D 1, 221 u. 223 f. Diese Kritik verrät Beziehungen zu A. W. Schlegels Ausführungen über die Dramen Corneilles. A. W. Schlegel nennt Corneilles „Nikomedes" ein politisches Lustspiel und sagt einige Zeilen weiter: „Man könnte ebensogut eine Schachpartie als Trauerspiel aufführen." (Vorlesungen 2, 81 f.) Bei Börne heißt es: „Duldet ihr kein politisches Drama, so nennt es eine dramatische Politik." (D 1, 219.) Ein paar Seiten darauf bringt er den Vergleich mit dem Schachspiel.
56) D 1, 338.

nen sei, wer aber in solcher Zeit der Not mutig bleiben wolle, der müsse sich „in Keckheit betrinken". Hofer dagegen sei vor dem Vizekönig viel zu demütig. „Etwas edler Trotz hätte ihn besser gekleidet, aber der Backofen der Majestät macht ihn ganz mürbe, gleich in der ersten Minute. Das ist wohl sehr deutsch, aber gar nicht schön."[57] Die Tyrannen, wie König Philipp in „Don Karlos" und Claudius in „Hamlet" gefallen Börne deshalb, weil man von ihnen energisches Handeln und Geistesgegenwart lernen kann; ein solcher Mensch „weiß, was er will und tut, was er will".[58] Aber die Tyrannen haben keine andere Macht als die, welche ihnen die öffentliche Meinung gibt. Die eigentliche Macht im Staate wurzelt im Volke und ist stärker als alle Gewalt des Königs, der seine Macht leicht verlieren kann, wenn er sie mißbraucht und beim Volke erst die Meinung von ihr schwindet. Nach göttlichem Recht hat das Volk Anspruch auf menschenwürdige Behandlung und auf Freiheit. Wahre Freiheit aber gibt auch dem niedrigsten Bürger den hohen Geist zur Befreiung, wenn das Volk unterdrückt und sein Recht von den Regierenden mit Füßen getreten wird.[59] Freiheit ist besser als Freiheiten, Gerechtigkeit besser als Rechte und Gleichheit besser als Privilegien.[60] Das sind einige von den Gedanken, die der aufmerksame Leser in Börnes Theaterkritiken finden konnte, liberale Ideen des anbrechenden politischen Zeitalters am Ausgange einer vorwiegend ästhetischen Epoche.

„Freiheit ist die Seele meiner Feder, bis sie stumpf geworden ist oder meine Hand gelähmt," hat Börne einmal gesagt.[61] Da ist es verständlich, daß der Kampf um die politische Freiheit als oberstes Ziel des Liberalismus auch in seiner Theaterkritik enthalten ist. An geeigneter Stelle tritt er darin auch für die Grundmotive der Demokratie, die Gleichheit aller und die Herrschaft des Mehrheitswillens ein.[62] Weil die Fürsten seiner Zeit und ihre Regierungen alle persönlichen Freiheitsrechte der einzelnen Staatsbürger un-

57) D 1, 319 f.
58) D 1, 240.
59) D 1, 286 f.
60) D 1, 312.
61) C 6, 66 f.
62) E. Brandenburg, Die Reichsgründung, 1, 126.

terdrücken, verdienen sie, wie Börne im Drange seines Gerechtigkeitsgefühls urteilt, nicht die Achtung, die ihnen viele aus dem Volke noch entgegenbringen. Deshalb sucht er das Ansehen des Königtums beim Volke herabzusetzen und gleichzeitig auch das einiger Hauptstützen desselben, nämlich des Adels, des Offiziersstandes und der Polizei.

Von der Macht des Adels lesen wir in einer Kritik, daß sie auch nur auf die öffentliche Meinung gegründet sei und diese nicht durch feste Ketten, sondern nur durch schwache Zwirnfäden gehalten werde.[63] Die Menge darf nicht alles unbesehen hinnehmen, sondern soll selbständig urteilen: „... vor allem rüsten wir uns männlich gegen den Irrtum, der uns im Leben wie auf der Bühne so oft besiegt," fordert Börne.[64] Achtung gebühre nur dem Adel, den die Natur verleiht, heißt es an einer anderen Stelle, und wenn ein Adliger seine Untergebenen unwürdig behandelt, sollen sie sich zur Wehr setzen, um die Menschenrechte besser im Gleichgewicht zu erhalten.[65]

Am Offiziersstande rügt Börne wiederholt den Widerstreit zwischen Ehre und Pflicht und stellt es als lächerlich hin, daß jeder vor „Mars" zittere. Die Offiziere, meint er, dienen nur der Ehre und nicht dem Vaterlande und suchen unter allen Umständen den äußeren Schein zu wahren, während ihr Ehrenschild tatsächlich nicht immer ganz blank sei. Er vergleicht sie mit aufgezogenen Drahtpuppen und erachtet sie selbständiger Willenshandlungen für unfähig: „Darum laßt, um der Musen willen, die Hofsoldaten aus euren dramatischen Spielen! Was kann diesen Marionetten begegnen?"[66]

Auch der übertriebene Eifer der Polizei, durch mitunter lächerliche Verordnungen und Verfügungen das Entstehen von Unruhe im Lande zu verhindern, fordert Börnes Spott heraus, der ihm einmal diktiert: „Wer von uns den Jüngsten Tag erlebt, wird viel zu lachen bekommen ... Wenn die Welt brennt und das Fett schmilzt von den Sündern herab, wird die Polizei bekanntmachen: Unruhestifter haben das Gerücht verbreitet, es sei heiß in der Welt; aber das ist

63) D 1, 285.
64) D 2, 53.
65) D 1, 354.
66) D 1, 331 ff. u. 335.

eine hämische Lüge, das Wetter war nie kühler und schöner gewesen. Man warnt jedermann vor unvorsichtigen Reden und müßigem Umherschweifen auf der Straße... Man bleibe ruhig! Ruhe ist die erste Bürgerpflicht... Und dann wird die Welt untergehen und ruhig werden, und dann wird die ganze Welt deutsch sein."[67]

So wird die Theaterkritik, die, wie bereits ausgeführt wurde, für Börne einen Kampf um die Wahrheit bedeutet, ihm auch zu einem Kampfe für die Freiheit, zu dem er seine Leser aufrufen will. Allerdings ist es jetzt nur ein Kleinkrieg, den er aus dem Hinterhalt führt; aber gerade diesen hält Börne, wie er einmal gesteht, für äußerst wirksam.[68] Er sieht die Feinde der politischen Freiheit am Werke, jede freie Meinung gewaltsam im Keime zu ersticken. Da gibt er, wenn auch verhüllt in den Zeilen der Kritik, seine Ansichten von der Nichtigkeit dieser Gegner bekannt, um die Scheu vor ihnen zu bekämpfen und den Weg zu bereiten für eine unerschrockene öffentliche Meinung, als deren Geburtsstätte er das Theater betrachtet.

Eine Entwicklung in Börnes politischer Auffassung des Theaters und Dramas wird sich erst zeigen, wenn von seinen Ansichten über die Reinheit der Handlung im Drama und von seinen Forderungen an die dramatische Neuproduktion gehandelt werden wird. Hier sei nur noch darauf hingewiesen, daß bei der Schärfe so mancher seiner politischen Anspielungen man versuchen muß, Börne aus seiner Zeit heraus zu verstehen, um ihn nicht ungerecht zu beurteilen. Trotz aller Schärfe ist er der glühende Patriot, der mit seiner Theaterkritik zugleich auch Volkserzieher sein will, um die Triebkräfte der Zeit, die im Volke schlummern, aus ihrer Gebundenheit in der Enge des Alltags zu lösen. Aus Disharmonie und von Obrigkeits wegen gewollter Zersplitterung will er sie zu kulturbewußter, harmonischer Ganzheit führen, zu der ihm ein gleichgesinntes, begeistertes Theaterpublikum als geeignetes Medium erscheint.

Börnes Stellung zur Theorie des Dramas.

In der Kritik zu „Wilhelm Tell" sagt Börne: „Die Bühne, ich mache kein Geheimnis daraus, muß mir zur Versilberung

67) D 1, 325.
68) N. S. 4, 276 f.

der Pillen dienen, die man euch, während ihr den Mund zum Lachen öffnet, geschickt beizubringen weiß."[1] Er gibt hiermit offen die politisch-aufklärerische Seite seiner Kritikertätigkeit zu, die ihn veranlaßt, „schreckhaften Menschen zuweilen eine Knallerbse unter die Beine zu werfen". Eine Versilberung der Pillen bietet er aber seinen Lesern auch dadurch, daß er durch eingehende ästhetische Erörterungen ihnen den Theaterbesuch wertvoller machen will. „Am Ende kommt es auf eins heraus, wann und wo man etwas ausgesprochen hat, wenn man es nur überhaupt einmal ausspricht."[2] Abgesehen davon, daß man in diesem Heinewort aus dem Schlußteil der „Harzreise" eine Beeinflussung Heines durch Börne erkannt hat,[3] läßt es sich sehr gut auf Börnes zahlreiche Aeußerungen zur Theorie des Dramas anwenden, die in ihrer Zusammenstellung ein wohlgerundetes Ganzes ergeben.

Als Zweck der dramatischen Kunst bezeichnet Börne im Sinne des Aristoteles die Nachahmung der menschlichen Natur, deren Handeln und Leiden, deren Kraft und Reizbarkeit gezeigt werden soll.[4] In den Kritiken der „Dramaturgischen Blätter" stellt er, gleich Lessing im 51. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie", die Handlung, die jedem Drama zugrunde liegt, als das Wichtigste in der Tragödie hin[5] und wird damit auch einer Grundforderung des Aristoteles gerecht, der die Handlung „die Seele der Tragödie" nennt.[6] Bei der Komödie dagegen hat es nach den „Dramaturgischen Blättern" mitunter den Anschein, als ob Börne ebenso wie Lessing an der genannten Stelle den Charakteren den Hauptwert beimesse und die Handlung mehr als das Mittel betrachte, „jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen". Nimmt man noch hinzu, daß er bei der Besprechung von Dramen, deren Handlung wie in „Hamlet" und „Sappho" aus den Charakteren herauswächst, an ausgeführten Charakteranalysen der Richtigkeit des Handelns der einzelnen Personen nachspürt und so prüfend den Weg noch

1) D 2, 87.
2) H. Heine, die Harzreise. Werke 7, 76.
3) P. Santkin, Börnes Einfluß auf Heine, S. 61.
4) D 2, 28.
5) D 1, 240.
6) Stich, Die Poetik des Aristoteles, S. 13.

einmal zu gehen versucht, den der Dichter während seines Schaffens gegangen ist, so ist es zu verstehen, daß man fälschlich annehmen konnte, Börne strebe ein Charakterdrama an,[7] in welchem er wie Jean Paul in der „Vorschule der Aesthetik" dem Charakter den Vorrang gegenüber der Handlung gibt. Jean Paul sagt dort nämlich: „Nur durch ein Ich, also durch dessen Charakter, erhält eine Begebenheit Gehalt... Dieses Ich leihet den Begebenheiten soviel mehr als sie ihm, daß es die kleinsten heben kann."[8] Mag Börne sich auch in manch anderer Beziehung an Jean Paul halten, so tut er es doch nicht in diesem Falle. Wir können das ganz deutlich einer Romankritik Börnes aus dem Jahre 1826 entnehmen, aus der klar hervorgeht, daß er einzig und allein die Handlung als das Wesentliche im Drama betrachtet; er erklärt dort: „In einem Roman ist nicht, wie im Drama, die Handlung Zweck, sondern das Handeln."[9] Vielleicht folgt er hier Diderot, in dessen Abhandlung, „Von der dramatischen Dichtkunst" es nach der Lessingschen Uebersetzung heißt: „Die Bestimmung der Charaktere aber hängt von den Situationen ab. Der Plan eines Dramas kann gemacht und gut gemacht sein, ohne daß der Dichter noch im geringsten weiß, was für einen Charakter er seinen Personen geben will."[10] In ähnlicher Weise unterstreicht ja auch Herder in der „Adrastea" die Handlung.[11] Wo diese aber zu wenig Geschehen enthält und meistens „nur gedacht wird" wie im „Don Karlos", merkt Börne es als Schwäche einer dramatischen Dichtung an.[12] Ebenso tadelt er es, wenn Gesinnungen und Gefühle auf der Bühne nur erzählt und nicht in lebendiger Handlung dargestellt werden.[13]

Gelegentlich bezeichnet er das Drama als „die Chronik des menschlichen Herzens"[14] und rügt es, wenn in einem Drama die Handlung nur wie in einer Chronik geschichtlicher Ereignisse dargestellt wird. Es ist daher grundfalsch, wenn man annimmt, daß Börne etwa nur rein äußeres Ge-

7) Roseeu, L. Börne als Kunstkritiker, S. 22.
8) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik, Kap. XI, § 62.
9) M. R. 2, 89.
10) Hempels Lessingausgabe, 11. Teil, S. 280.
11) Herders Werke, Bd. 23, S. 349 u. 391 ff.
12) D. 1, 240.
13) D. 2, 339.
14) D, 1, 311.

schehen als Handlung des Dramas ansieht; er weiß, daß auch ein starkes inneres Handeln das äußere durchdringen muß. Das geht auch daraus hervor, daß ihm das Wesen der dramatischen Handlung im Kampf zu liegen scheint, im gegenseitigen Ringen von einander widerstehenden Mächten, in Willenskonflikten, wie sie durch das Widerspiel von Neigung und Pflicht, von Freiheit und Notwendigkeit hervorgerufen werden. In Grillparzers „Sappho" sieht er in der Heldin Liebe und Ruhm sich feindlich gegenüberstehen in einem Kampfe, der nach Börnes Ansicht leider ohne Entscheidung endet; an Melitta aber freut ihn der Sieg des Herzens über Geisteskraft, der Triumph der Anmut über Schönheit.[15]

„Das Drama ist ein Schlachtfeld... Wir sind Zuschauer dieses Kampfes... Doch unser Gefühl, wie es auch aufgeregt worden, freudig oder traurig, es wird nicht aufgeregt, wenn es nicht ein Kampf zwischen Menschen und Menschen ist," sagt Börne einmal.[16] So fallen in Raupachs Trauerspiel „Die Leibeigenen" alle als Opfer der Leibeigenschaft, an der sie sich wie an einer kalten Mauer die Köpfe einrennen müssen. Wo aber im Drama Menschen im Kampf gegeneinander stehen, will Börne nur ebenbürtige Gegner gelten lassen. Im „Trauerspiel in Tirol" sucht Immermann unser Mitleid für die Tiroler wachzurufen; aber indem er die Franzosen im Kampfe mit den auf sie herabstürzenden Felsen umkommen läßt, neigt sich unser Mitleid den Feinden der Tiroler zu, so daß der Dichter seine Absicht nicht erreicht.

Wiederholt weist auch Börne auf die Notwendigkeit der Einheit der dramatischen Handlung hin und sagt z. B., daß sie nicht „durch Addition mehrerer Handlungen" bewirkt werden könne.[17] Er denkt dabei an das Vorhandensein einer Nebenhandlung neben der Haupthandlung und nennt das: „den Stoff, der zu einem guten Rocke hinreicht, zu zwei Wämsern verarbeiten". Haupt- und Nebenhandlung müssen beide fest auf ein gemeinsames Ziel gerichtet sein, so daß die einheitliche Linie überall deutlich zu erkennen ist. Die von ihm geforderte straffe Einheit der Handlung findet Börne mitunter auch durch Episo-

15) D, 2, 12, 17.
16) D. 1, 222.
17) D 1, 289.

den zerstört, die der Handlung an Bedeutung gleichkommen. In diesem Falle sollte der umfangreiche Stoff lieber zu mehreren Dramen verarbeitet werden (D 2, 35).

Die Einheit der Empfindung will Börne im Drama nicht minder sorgfältig behandelt wissen als die Einheit der Handlung. „Don Karlos" nennt er „ein Dreispiel, welches die Einheit der Teilnahme zerreißt; der Infant bewirbt sich um diese Teilnahme, der Marquis erhält sie, und nur der König hätte sie verdient".[18] Wie Aristoteles und Lessing verweist Börne auch alles Wunderbare, wenn es auf der Bühne durch die Darstellung augenscheinlich wird, als vernunftwidrig aus dem Drama, weil dadurch die Einheit der Empfindung gefährdet wird.[19] In Kleists „Käthchen von Heilbronn" tadelt er das Auftreten des Engels, da durch das sinnliche Wunder die Seele ernüchtert wird, die sich vom Unbegreiflichen kalt abwendet.[20] Aus demselben Grunde dürfte auch nach Börnes Ansicht die Erscheinung des Gespenstes in Grillparzers „Ahnfrau" nicht den Blicken der Zuschauer sichtbar gemacht, sondern müßte nur durch Worte und Gebärden des geängstigten Geistersehers angedeutet werden.[21]

Für die Einheit des Ganzen fordert Börne auch die genaue Beachtung der Umwelt, des Hintergrundes, wenn er sagt, daß der dramatische Dichter „die Verhältnisse rein aufzufassen und treu darzustellen" habe (D 2, 28).

In seiner Besprechung von Grillparzers „Sappho" hebt er die Durchführung der Einheit der Zeit als besonders gelungen hervor. „Innerhalb eines Tages und einer Nacht sieht man den Keim, das Wachsen, die Blüte, die Frucht, das Hinwelken der Liebe; die Natur selbst hätte keine längere Zeit bedurft."[22]

Als ein wichtiges einheitliches Prinzip, das die ganze dramatische Handlung beherrschen muß, gilt Börne eine gute Motivierung der Handlung, was auch von der „uner-

18) D 1, 240.

19) Man vergleiche hierzu auch die Worte Herders im 4. Stück der „Adrastea": „Schenkt dem Roman, der Sage, dem Märchen euren Wunderglauben, ihr, die ihr der Dichtkunst bezauberte Waffen schmiedet; nur die Bühne verschont mit diesen Künsten!" (Herders Werke, 23. Bd., S. 360.)

20) D 1, 281.

21) D 1, 233.

22) D 2, 16.

bittlichen Dramaturgie" bei Aristoteles und Lessing als eines der ersten Erfordernisse verlangt wird. Wo Zufälligkeiten in der Handlungsführung auftreten, lehnt Börne sie als fehlerhaft ab und weist auf die Notwendigkeit stichhaltiger Motive für den ursächlichen Zusammenhang der einzelnen Begebenheiten hin. Mehrere Stellen der „Dramaturgischen Blätter" lassen aber deutlich erkennen, daß er dem Zufall ein gewisses Recht für die Komödie zugesteht. So sagt er einmal, daß wir im Trauerspiel das Schicksal, im Lustspiel dagegen den Zufall den Sieg entscheiden sehen, während er ein andermal den Zufall als Schicksal der Komödie bezeichnet.[23] Als Schicksal läßt er in der modernen Tragödie mit Recht nur den Kampf der sittlichen Freiheit gegen die sittliche Notwendigkeit gelten, wobei „die sittliche Freiheit des einzelnen der sittlichen Freiheit der Gemeinschaft aufgeopfert wird" und „die Vorsehung, der herrschende Weltgeist — Gott" als Lenker des Menschengeschicks sich erweist.[24] Im Wirken dieses Schicksals „gibt es keinen Widerspruch und keinen Zufall, sondern nur eine weise, notwendige und zweckmäßige Folge von Ursachen und Wirkungen".[25] Das Fatum der Griechen aber mit seinem unvermittelten, zermalmenden Keulenschlag, wie es Börne im zeitgenössischen Schicksalsdrama als eine „tückische und rächende Macht" auf der Bühne wiederfindet, bekämpft er im Sinne der christlichen Weltanschauung. Die Verwendung des Schicksals nach antiker Auffassung in der Gegenwartstragödie nennt er „eine dramatische Todsünde, die keinen Ablaß findet" (D 1, 258). Durch den Zufall im Schicksalsdrama Houwalds und auch in Grillparzers „Ahnfrau" ist, wie Börne sagt, die dramatische Kunst von ihrer Bestimmung abgewichen und zur „dramatischen Chirurgie" geworden, „die das Gemüt unheilbar verwundet" und die Einheit der Empfindung zerschneidet.[26]

Was das Walten von Schicksal und Zufall im Drama anbetrifft, scheint Börne von A. W. Schlegel beeinflußt zu sein, in dessen Wiener Vorlesungen es heißt: „... Der Gegenstand der Tragödie ist eigentlich der Kampf zwischen dem end-

23) D 1, 222 und D 2, 51.
24) D 1, 231 f. und 259.
25) D 1, 284.
26) D 1, 231, 258 und 277.

lichen äußern Dasein und der unendlichen innern Anlage. Der gemilderte Ernst des Lustspiels bleibt hingegen innerhalb des Kreises der Erfahrung stehen. An die Stelle des Schicksals tritt der Zufall, denn dies ist eben der empirische Begriff von jenem als dem, was nicht in unserer Gewalt steht."[27] Trotz des Zufalls, sagt Schlegel weiter, sei alles Widersprechende und Regellose in der Komödie zu verwerfen; überall müsse die Wahrscheinlichkeit herrschen, indem der Zufall verständig zu seinem Vorteile zu lenken sei und „die Vorfälle" erfahrungsgemäß als Ursachen und Wirkungen verknüpft werden. Diese Schlegelschen Grundsätze spiegeln sich zu deutlich in Börnes Rezensionen wider, als daß man ihm die genaue Kenntnis von A. W. Schlegels dramaturgischen Darlegungen absprechen dürfte.[28]

Wiederholt weist Börne der von ihm arg befehdeten Wiener Schauspielerin und Theaterschriftstellerin Frau von Weißenthurn und seinem „lieben guten Kotzebue" ganze Ketten von Unwahrscheinlichkeiten in ihren Lustspielen nach und rügt aufs schärfste die unerträgliche Unnatur, die in diesen Mängeln zu Tage tritt.[29] In der Besprechung eines Raupachschen Lustspiels fordert er „trotz des Zufalls" logische Gesetzmäßigkeit auch für das Werk des Komödiendichters, der niemals mit schrankenloser Willkür und ungezügelter Phantasie schaffen dürfe, sondern gleich dem Verfasser eines Trauerspiels bei allen Geschehnissen im Handlungsverlauf auf gründliche Motivierung zu achten habe.[30]

Es wurde bereits dargetan, wie Börne verschiedentlich mit Nachdruck betont, daß im Drama sowohl die Einheit der Empfindung als auch die Einheit der Handlung notwendig gewahrt werden müsse. Ebenso tritt er auch öfters für die Reinheit der Handlung ein. Zunächst sehen wir, wie er zu Anfang seiner Kritikertätigkeit sich dafür einsetzt, daß die Handlung frei sei von tendenziösen Neben-

27) A. W. Schlegel, Vorlesungen etc. 1, 220.

28) Bekanntlich verweist auch Schiller in der Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" den Zufall ins Gebiet der Komödie, indem er sagt, daß in der Komödie mehr Zufall als Schicksal zu finden sei und man dort mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen habe.

29) D 1, 297 f. u. 284.

30) D 2, 120.

zwecken. Die zuerst 1813 in Breslau und seit 1817 auch in Frankfurt a. M. gespielte Posse „Unser Verkehr" von dem Breslauer Arzt K. Sessa ließ deutlich erkennen, daß sie dazu beitragen sollte, „künstlich" eine feindliche Stimmung gegen die Juden zu erregen, die damals die bürgerliche Gleichstellung erstrebten. Börne spricht in der Rezension dieser Posse ironisch seine Ueberzeugung aus, daß „die Freunde der Ordnung", „um Volkstümlichkeit und Vaterlandsliebe zu offenbaren", die Aufführung dieses Tendenzstückes begünstigt haben, und wendet sich gegen das unkünstlerische Gebaren, die Gesamtheit der Juden als Zielscheibe des politischen Witzes hinzustellen. Ein derartig tendenziöses Stück, bemerkt Börne, vermöge auch nicht die niedrigste Forderung der dramatischen Kunst zu befriedigen.[31] Wenn aber ein Drama in unkunstgemäßer Weise doch politische Lehren enthalte, deutet er einmal in der „Wage" an, so dürfen sie nur dazu dienen, das Volk in seiner gedrückten Lage aufzurichten.[32]

1821 spricht sich Börne in einem Briefe aus München an Jeanette Wohl schon ziemlich deutlich dahin aus, daß er die politischen Tagesfragen auf der Bühne behandelt sehen möchte. Weil die brennenden Gegenwartsfragen im Drama nicht berührt werden, begreife er nicht, schreibt er, wie man sich jetzt nur um die Bretterbühne bekümmern könne. „Die wahre Geschichte jedes Tages ist witziger als Molière und erhabener als Shakespeare. Ein paar Lampen angezündet und die Zeitung vorgelesen — was könnte Esslair besseres geben?"[33] In seinen zur Zeit ihres Erscheinens vielgelesenen „Schilderungen aus Paris" (1822 und 23) berichtet Börne, daß auf Pariser Bühnen Stücke aufgeführt würden mit Anspielungen auf die neuen Hoffnungen des Volkes und fügt hinzu, er vermag nicht die Begeisterung zu beschreiben, mit der jeder anzügliche Vers beklatscht werde.[34] Mag Börne bei solchen Mitteilungen auch hoffen, das deutsche Volk und seine Dramatiker möchten durch das französische Beispiel angefeuert werden, so spricht er diesen Wunsch doch nicht öffentlich aus; was vom künstleri-

31) D 1, 362 f.
32) D 1, 274.
33) D 9, 287.
34) C 3, 63.

schen Standpunkt von dramatischen Werken zu halten sei, in denen die politische Ueberzeugung des Dichters im Vordergrunde steht, sagt er in Nr. 40 des Literaturblattes von 1823[35] bei der Besprechung einer neuen französischen Komödie von Lemercier: „Das Lächerliche (das der Komödie zum Gegenstand der Handlung dient) entspringt aus dem Kampfe des Hellen mit dem Dunkeln, und sich diesen Streit klar zu machen, muß man ein unbefangener Richter sein." Deshalb findet er, wie er weiter ausführt, bei den zeitgenössischen französischen Dramatikern nur selten eine gute Komödie. Wo im Haß parteipolitischer Gesinnung Gegensätze zusammenprallen, wird „statt mit dem Rapiere des Scherzes mit dem Schwerte der Erbitterung" gefochten; alles wird in das „Prokrustesbett" der Politik gezwängt. Es ist aber für Börne ein untrügliches Zeichen, daß ein dramatisches Gedicht mißlungen ist, „wenn man daraus die politischen Ansichten des Verfassers erkennt". Am Schlusse dieser Kritik weist er noch einmal auf die Notwendigkeit der Objektivität für das künstlerische Schaffen des Dramatikers hin, indem er an Shakespeare erinnert, der in seinen Dichtungen mit keinem Worte verrate, ob er mehr die Freiheit oder die Herrschaft liebe. „Herr Lemercier hat nur sich gedichtet und sich nur."

Nr. 41 des Literaturblattes vom 6. Februar 1824[36] enthält ein neues Moment in Börnes Ansichten über das Vorkommen politischer Tendenz im Drama. Er bespricht dort eine neue französische Tragödie von Arnault und äußert sich dabei folgendermaßen: „Politische Maximen, diese neue Unart der französischen dramatischen Dichter, hat Arnault nur mäßig angewendet und sie, wie es sich gebührt, unter den poetischen Blumen versteckt, sie nicht auf die Blumen gelegt, wo sie drücken und verderben."

Aus dem Jahre 1825 besitzen wir wieder einen Brief Börnes an Jeanette, in welchem er der Freundin jetzt vollkommen deutlich auseinandersetzt, wie er sich die Gestaltung politischer Gegenwartsfragen auf der Bühne denkt.[37] Börne bemerkt da zuerst, er würde sich die Augen aus dem Kopfe

35) Später in die „Dramaturg. Blätter" aufgenommen; siehe D 1, 357 f.

36) Ebenfalls später in die „Dramaturg. Blätter" übernommen; siehe D 1, 277.

37) N. S. 3, 74 f. Br. vom 24. 2. 25 aus Stuttgart.

schämen, wenn er es erleben müßte, daß sein Vater, der sich mit Metternich gut stand, österreichischer Baron würde. Er berichtet dann weiter von einem jungen spanischen Offizier, der sich erschoß, weil sein Vater an der Spitze des Gerichts gestanden habe, das alle „sogenannten Liberalen" zum Tode verurteilte. „Welch ein herrliches Sujet für eine Tragödie!" schreibt Börne. „Wie schön und schrecklich kann man durch Vater und Sohn sich die beiden Zeiten und Welten aussprechen lassen! Ich möchte mir in die Finger beißen, daß ich kein Drama schreiben kann. Und unser deutsches dramatisches Vieh weiß das nicht zu benutzen!" Die Art, in der Börne hier die Verwendung politischer Verhältnisse im Drama fordert, braucht durchaus nicht gegen die Regeln der dramatischen Kunst zu verstoßen. Es müßte sich ihrer nur ein echter Dichter annehmen, der dem Politischen gegenüber eine objektive Stellung bewahren kann und es nicht polemisch behandelt.

In der Kritik zu Raupachs Trauerspiel „Die Leibeigenen", die nicht vor 1826 geschrieben sein kann und von Börne an die Spitze seiner „Dramaturgischen Blätter" gestellt wurde, spricht er es indirekt aus, daß er mit der Politik im Drama einverstanden sei: „Duldet ihr kein politisches Drama, so nennt es eine dramatische Politik."[38] Wo ein politisches Prinzip auf der Bühne erscheine, meint Börne, dürfe es nicht den Untergang des dagegen ankämpfenden „freigeschaffenen" Menschen bedeuten. Dementsprechend fordert er auch in der im November 1828 geschriebenen Kritik zu Immermanns „Trauerspiel in Tirol", daß der Freiheitskampf eines Volkes im Drama nur den Sieg des Volkes aufzeigen dürfe, und dabei müsse zugleich deutlich werden, daß ohne starke Männer als Führer der Sieg nicht errungen werden könne.[39]

Als dann Börne 1829 die „Dramaturgischen Blätter" herausgibt, ist er in seinen Anschauungen von der Notwendigkeit der Politik im Drama soweit gekommen, daß er in der Vorrede mit einem Hinweis auf das gleichzeitige französische Drama offen zu erkennen gibt, er würde im deutschen Drama der Gegenwart eher noch auf das Kunstgemäße verzichten, von dem die Werke der zeitgenössischen Theaterdichter doch nicht viel aufzuweisen haben, als daß er das Zeitgemäße, die

38) D 1, 219.
39) D 1, 310 f.

Forderungen des Tages, darin missen möchte. Das gegenwärtige französische Theater habe zwar auch nichts mit Kunst zu tun, aber es sei doch wenigstens „eine Zeitung von den Ereignissen des Tages".[40] Was er über seine Wünsche zur Politik auf der Bühne acht Jahre vorher, vielleicht nur unter der Wirkung eines augenblicklichen Einfalls und über das Wie selbst noch unklar, der Freundin im Briefe anvertraut hatte, das hat jetzt in seinem Innern festere Gestalt angenommen, und er läßt es offen durchblicken: Das Drama müsse gleich einer Zeitung das wirkliche Leben des Tages künden. Hierbei zwingt ihn das künstlerische Unvermögen der zeitgenössischen Bühnendichter, von den Forderungen echter Kunst abzusehen, wie er deutlich zu erkennen gibt, und so schwebt ihm jetzt das politische Tendenzdrama als gegenwärtig vielleicht einzig erreichbares Ziel deutscher Dramatik vor. Nach seinem Stuttgarter Briefe vom Jahre 1825 darf man annehmen, daß Börne die Verschmelzung der Politik mit der dramatischen Kunst sich ganz gewiß edler und höher vorgestellt haben mag; aber da er als klarer Kopf nur mit dem Gegebenen rechnen kann und unter allen Umständen das deutsche Volk aufrütteln will, so wird nach seiner Meinung das, was dem Theaterkritiker mit der politischen Seite seines Schaffens nicht recht gelungen ist, das politische Tendenzdrama auf der Bühne eher erreichen. Wenn er auch ehemals diese Art der dramatischen Kunst bekämpft hat, so bestimmt ihn doch jetzt das gesteigerte Vorhaben des politischen Erweckens, die früher verfochtenen Kunstforderungen in diesem einen Punkt zurückzustellen und damit bewußt das deutsche Drama auf einen Nebenweg zu leiten. Auf seinen Reisen nach Paris hatte er seit 1819 die Wirkung des neueren französischen Dramas auf das Volk kennengelernt, und das ließ in ihm allmählich den Wunsch reifen, auch die deutsche Bühne möchte ein Sprachrohr der politischen Ideen werden. Eine eingehendere Betrachtung seiner Forderungen an die dramatische Neuproduktion wird dann zeigen, wie Börne nach der Julirevolution in den „Briefen aus Paris" die deutschen Dramatiker auch mit neuen Stoffen im Sinne der politischen Tendenz bekannt gemacht hat.

An Kotzebues Dramen rügt Börne wiederholt, daß der Dichter es in ihnen nur auf Rührung abgesehen habe.

40) D 1, 215.

Erkennt er in der politischen Tendenz im Drama ein Mittel, durch das dem Volke „Oppositionspillen" dargereicht werden, die es im Freiheitsstreben stärken sollen, so sieht er in den rührseligen Theaterstücken die gegenteilige Wirkung auf den Volkscharakter. Mit Recht lehnt er die Häufung solch rührender Momente in der dramatischen Handlung als unkünstlerisch ab und deutet dies in einem Briefe aus Kassel vom 8. Mai 1828 an Jeanette Wohl an. Er schreibt ihr darin sein Urteil über Marianne Saaling, eine Tante Paul Heyses, mit der er bei seinem Besuch in Berlin oft zusammen war: „Sie ist wie ein Kotzebuesches Schauspiel, das unterhalten, das bis zu Tränen rühren kann, selbst mich, aber die Kritik hält es nicht aus."[41]

Mit wirklicher dramatischer Kunst habe es auch nichts zu tun, meint Börne, wenn die didaktische Bearbeitung eines Stoffes in der Form des Dramas gegeben werde; da könne von einer lebendigen dramatischen Handlung nicht die Rede sein, und ein solches Werk sei deshalb ungeeignet für die Bühne. Die Lehren, die es enthält, lassen sich nur lesend nachempfinden und überdenken; „auf der Bühne aber muß das Genußgewährende hierbei verloren gehen".[42]

In Houwalds Schicksalsdramen „Der Leuchtturm" und „Das Bild" verurteilt Börne als kunstwidrig, krankhafte Erscheinungen der körperlichen oder geistigen Natur des Menschen zu Triebkräften der Handlung zu machen. Mit freiem Willensentschluß will er den Helden in den Kampf eintreten sehen: „Der kranke Mensch jedoch ist ein Leibeigener, dem, weil er nicht ebenbürtig mit der freien Welt, kein ritterlicher Kampf gebührt."[43]

Ferner tritt Börne für die Reinheit der dramatischen Handlung auch insofern ein, als er ihre Belastung mit epischen und lyrischen Elementen tadelt. In Schenks Trauerspiel „Belisar" findet er sogar statt des vom Dichter beabsichtigten dramatischen Geistes einen epischen Gesamtcharakter des Werkes und rügt das „süße, lyrische Geklingel", mit dem „die Wahrheit, ehe sie in den Kopf kommt, im Ohre überschmeichelt und durchzuckert wird."[44] Auch

41) Börnes Berliner Briefe, S. XXIV.
42) D 1, 271.
43) D 2, 47 u. D 1, 257.
44) D 2, 339 f.

bei Körners Drama „Toni" weist Börne auf die verfehlte Dramatisierung hin, die bekanntlich nach der Kleistschen Novelle „Die Verlobung auf St. Domingo" erfolgt ist. Körner habe aus der ursprünglichen Novelle ein glänzendes Gemälde ohne jedes dramatische Leben geschaffen, bemerkt Börne ganz richtig.[45]

Für eine wirksame Handlung fordert er außerdem, daß der Dichter in ihrem Vorwärtsschreiten das gehörige Tempo einzuhalten wisse, damit die Spannung durchs ganze Stück erhalten bleibe. Einmal lobt er das rasche Vorwärtsdrängen der Handlung deshalb, weil Schlüpfrigkeiten, die in dem betreffenden Drama vorkommen, schnell am Ohr vorbeihuschen, ohne daß man Zeit habe, ihnen nachzuhören (D 2, 100). Allzu große Hast in der Abwicklung der Handlung beeinträchtigt aber die Wirkung eines Dramas, was Börne an Körners Einakter „Das Fischermädchen" hervorhebt, wo sich bei der Kürze von Raum und Zeit die Begebnisse überstürzen; „was genießbar gewesen wäre, läuft über und geht verloren".[46] Andererseits rügt es Börne aber auch, wenn durch zu lange und weitschweifige Reden oder durch unnötige Wiederholungen die Handlung zu sehr in die Länge gezogen wird, so daß das Drama langweilig wirkt.

Für alle Teile der Handlung verlangt Börne Klarheit und Deutlichkeit, denn „auf der Bühne soll es für die Zuschauer keine Geheimnisse geben".[47] Immermanns „Trauerspiel in Tirol" merkt er es als groben Fehler an, daß innerhalb der Handlung vieles undeutlich ist und am Ende die Zuschauer ungewiß über das Schicksal des Helden bleiben. „Der dramatische Dichter muß seine Rechnung mit unserer Einbildungskraft abschließen, ehe der Vorhang sinkt; er darf uns nicht als Schuldner verlassen" (D 1, 320). Auch die Triebfedern der Handlung sind Börne hier nicht klar genug herausgestellt. Die Tiroler „wurden aufgezogen, und da gingen sie einen Tag und blieben am Abend stehen, weil man sie nicht von neuem aufgezogen. Wir möchten gern den Uhrschlüssel und die Hand sehen, die das getan".[48] Eine klare und übersichtliche Handlung ist Börne wie

45) D 2, 65 f.
46) D 2, 96.
47) D 1, 321.
48) D 1, 311.

ein lebendiger Organismus: „Ein Drama aber muß ein ganzes, abgeschlossenes, lebendiges Wesen sein, das vor unsern Augen geboren wird und stirbt, das sein eignes Herz hat, seine eigenen Glieder, das sich bewegt nach eigenem Gesetze“ (D 1, 309). Oefters berührt er in seinen Kritiken auch die Entwicklung der Handlung, als deren Hauptteile er eine natürliche Verwicklung oder Knüpfung, wie er auch sagt, und eine ebenso ungezwungene Lösung fordert.[49] In allmählicher Steigerung müssen die Teile der Handlung von der Exposition bis zur Katastrophe aufeinander folgen und „den Keim, das Wachsen, die Blüte, die Frucht und das Hinwelken“ des Ganzen zeigen (D 2, 16). Als ein „ganz eigenes Kapitel des Jammers“ bezeichnet Börne die Bearbeitungen von Dramen, weil er sieht, wie darin oft für das Verständnis der Handlung notwendige Stellen gestrichen werden, so daß mitunter gute Stücke, wie Kleists „Käthchen von Heilbronn“ übel zugerichtet auf die Bühne kommen.[50]

Im Drama müsse der Sieg des Edlen über die rohe Kraft offenbar werden, betont Börne einmal; nicht der zufällig Edle dürfe am Schlusse Sieger sein, sondern das Edle, das als Ausfluß der Sittlichkeit Allgemeingültigkeit besitze, müsse im Drama den Sieg davontragen. Dadurch wird die Handlung in eine höhere Sphäre gerückt und zu einem sittlich befriedigenden Ganzen erhoben. Die zeitgenössischen Komödiendichter, die sich nur mit den Modetorheiten des Tages abgeben, weist Börne hin auf Molière, der die ewig menschlichen Torheiten gezeigt und die Schwächen des und nicht der Menschen darzustellen verstanden habe.[51] Eine solche Allgemeingültigkeit, die auch von Aristoteles und Lessing gefordert wird, erreicht das Drama nach Börnes Ansicht durch die Idealisierung. Wohl soll der dramatische Dichter seine „Urbilder“ der Wirklichkeit entnehmen, aber er soll das wirkliche Leben „nicht handgreiflich“ darstellen, sondern „fernschaulich malen“.[52] Lessing sagt einmal von den Personen der Komödie, der Dichter dürfe sie nicht „in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihrer vier Pfähle herumträumen“, sondern er müsse sie „auf-

49) D 1, 285, D 2, 64 u. 93.
50) D 1, 282.
51) C 8, 278 u. D 2, 122.
52) D 3, 213.

putzen".[53] „Auf der Bühne soll der Mensch eine Stufe höher stehen als im Leben", äußert sich Börne in ganz ähnlicher Weise und fährt fort: „Wir Werkeltagsnaturen, die im ganzen Leben nichts Großes erfahren, und denen das furchtbare Schicksal höchstens unter der Gestalt eines Polizeidieners oder Unteroffiziers erscheint, wir dürfen nur in den Feierkleidern unserer Leidenschaften auf die Bühne kommen" (D 1, 234).

Börne ist gegen den platten Naturalismus in der Darstellung des Lebens im Drama, wohingegen er einem gesunden Realismus das Wort redet: „... aber darf auch die Kunst nichts darstellen, als wozu ihr die Natur ein Vorbild reicht, so darf sie doch nicht jede Erscheinung der Natur zum Vorbilde nehmen" (D 2, 12). In der Rezension von Kotzebues „Kind der Liebe" bemerkt Börne voll schärfster Ironie: „Welche Natürlichkeit! Jawohl; doch um die Hälfte des Eintrittspreises könntet ihr im nächstgelegenen Gäßchen noch viel natürlicheren Jammer sehen und auch stillen zugleich ... der große Kotzebue! Warum er nun bei seiner hohen Dichtergabe, der nichts zu hoch war, nicht auch eine Kindbetterinstube dramatisiert hat, vor, während und nach der Geburt, zum Nutzen der Hebammen?"[54] In einer Besprechung von Viktor Hugos Drama „Le roi s'amuse", dessen Stoff noch heute in Verdis Oper „Rigoletto" auf unserer Bühne lebt, eifert Börne heftig gegen „die häßliche Natur", die in dem Stücke zur Darstellung gelangt, und stellt das ältere französische Drama dem neueren gegenüber. „Die alte französische Kunst ging im Reifrocke; das war lächerlich, ...naturwidrig." Aber die neuere Kunst will alles „bis auf das Hemd ausziehen", ja, in völliger Nacktheit auf die Bühne bringen. Das ist abscheulich! „Jede Regel ist ihnen Tyrannei, jeder Anstand Aristokratismus ..." Sie sollten lernen, Freiheit mit Ordnung zu paaren, fordert Börne im Hinblick auf solche überspitzt naturalistischen Bestrebungen, die ihn abstoßen.[55]

Wenn Börne in der Handlung eines Dramas ein sittlich befriedigendes Ganze fordert, will er nicht etwa, wie schon angedeutet wurde, in der Bühne eine Sittenschule sehen, und

53) Lessing, Hamb. Dramaturgie, 22. Stck.
54) D 1, 336.
55) D 6, 158 ff.

von seiner Kritik sagt er selbst einmal: „... ich betrachte aus dem Gesichtspunkt der Kunst, nicht aus dem der Sittlichkeit."[56] Er ist durchaus nicht prüde und wendet sich gegen die „entnervte Sittsamkeit", die in der Bearbeitung von Kleists „Käthchen von Heilbronn" die Streichung der Stelle verschuldet hat, die erklärt, auf welche Weise der Kaiser Käthchens Vater geworden ist (D 1, 282). Wo aber die Handlung zum Zwecke des Sinnenkitzels fortwährend mit Pikanterien gewürzt ist, wie in Kotzebues Lustspiel „Die Indianer (= Inder) in England", in dem die naive Gurli aus Sehnsucht nach einem Manne küßt und wieder küßt, den langweiligen Samuel, die Katze, den Papagei, die Rose, den Bootsknecht, den Kapitän, und, wie sie sagt, viel lachen werde, wenn sie Kinder bekomme, weil sie noch nie welche gehabt habe, da wünscht Börne, daß junge Mädchen der Aufführung eines solchen Stückes fern bleiben möchten. „Es wird gewiß keine besorgte Mutter ihre Tochter zum zweiten Male in dieses Schauspiel führen."[57] Das sittlich befriedigende, idealisierte Ganze der dramatischen Handlung soll nach Börne ein Bild von der sittlichen Natur des Menschen sein, die bei einem Vergehen die Reue kennt und eine gerechte Sühne erfordert.[58]

Den Gegensatz zwischen den beiden Grundformen des Dramas, der Tragödie und der Komödie, führt Börne mit A. W. Schlegel auf den Gegensatz der beiden Gemütsrichtungen Ernst und Scherz zurück.[59] Auch er bezeichnet die beiden tragischen Wirkungen nach dem Vorbilde Schlegels als Mitleid und Schrecken. Bis zum 74. Stück seiner Dramaturgie gebraucht ja auch Lessing in demselben Sinne den Ausdruck „Schrecken" statt „Furcht". Daneben nennt Börne noch die Rührung als tragische Wirkung, eine Bezeichnung, der wir in ähnlicher Beziehung auch in Schillers Aufsatz „Ueber die tragische Kunst" und in A. W. Schlegels Vorlesungen öfters begegnen. Es hat den Anschein, daß Börne unter „Rührung" das Ganze, die Einheit der tragischen Wirkung versteht, also gleichsam einen Oberbegriff, der Mitleid und Schrecken in sich schließt, wenn er etwa

56) D 1, 285.
57) D 2, 76 f.
58) D 1, 293 u. 258.
59) A. W. Schlegel, Vorlesungen etc., 1, 40 u. D 2, 120.

sagt: „Was unsern eigenen Lebenskreis nicht gefährden kann, kann uns auch nicht rühren, wenn es einen andern trifft... und kann daher auf der Bühne keine reine tragische Wirkung hervorbringen."[60] Unser Mitleid wird durch ein unverdientes Leiden eines andern wohl immer hervorgerufen werden, auch wenn dieses Unglück uns in gleicher Weise niemals treffen kann; aber die tragische Furcht, „das auf uns selbst bezogene Mitleid" oder der tragische Schrecken, wie Börne es nennt, wird durch das, was uns nicht gefährden kann, in unserem Innern nicht ausgelöst werden. Börne rügt es deshalb als einen Fehler des dramatischen Dichters, als Triebkraft der menschlichen Leiden sich einer Quelle zu bedienen, die für uns verschüttet ist. Wo das Leiden des Helden nicht mit innerer Notwendigkeit aus den Begebenheiten oder dem Charakter hervorbricht, sondern nur als ein zufälliges äußeres Geschehen in die Handlung hineingetragen wird, kann das rechte tragische Mitleid im Zuschauer nicht zustande kommen. So kann Börne mit der Gräfin in Houwalds „Bild", die sich aus Sehnsucht nach ihrem verstorbenen Gatten blind geweint haben soll, beim besten Willen nicht Mitleid empfinden, da ihr Erblinden unwahrscheinlich ist, weil sie im Herzen ja dem Jugendgeliebten stets Treue gehalten hat und deshalb ihren Mann nie aufrichtig geliebt haben kann.[61] Börne weist auch darauf hin, daß der dramatische Dichter die tragische Wirkung verfehlt, wenn in der Tragödie nicht ein t ü c h t i g e r Mensch vom Leiden erfaßt wird. Darum nennt er den Helden in Houwalds „Leuchtturm" einen schwachköpfigen Narren, weil er wahnsinnig wird, da seine „tugendhafte" Gattin mit ihrem Verführer entflohen ist. „Wer, statt sich zu freuen, ein liederliches Weib losgeworden zu sein, den Verstand darüber verliert, der hatte keinen zu verlieren", meint Börne.[62] Die treulose Gräfin hat sich in tragische Schuld verstrickt, aber sie wird zur Sühne nicht von der strafenden Vorsehung gerichtet, sondern geht als das Opfer eines Zufalls im Seesturm unter. Bei solchen Mängeln in der Komposition müsse „die Reinigung der Leidenschaften" beim Zuschauer, die Katharsis, ausbleiben, bemerkt Börne und

60) D 1, 295.
61) D 2, 34.
62) D 1, 255.

fragt deshalb ironisch, ob er sie etwa bei den Personen des Dramas suchen solle.[63]

Sein Kampf gegen die mißglückte Tragik der Schicksalsdramatiker ist zugleich ein K a m p f g e g e n die literarische Hauptströmung seiner Zeit, d i e R o m a n t i k. In dem gemütskranken Grafen, der statt zu handeln sich ans Meer setzt und wartet, bis die Fäden der Handlung wieder bei ihm zusammenlaufen, bekämpft Börne die Passivität der romantischen Menschen, die sich lieber vom Geschick treiben lassen, als in energischem Handeln sich selbst ihren Weg zu bahnen. „Jetzt sitzt Ulrich Hort oben auf dem Turme oder unten am Strande des Meeres, bei Tag und bei Nacht, bei Sonnenschein und Ungewittern, und spielt die Harfe; selbst die Pauken des Sturmes stören sein Saitenspiel nicht. Das ist nun freilich ein schönes Ossianisches Nebelbild, das ist romantisch! Aber die Romantik ist tödliche Sumpfluft für alle dramatischen Geschöpfe."[64] Ein Held der Tat wie Speckbacher in Immermanns „Trauerspiel in Tirol" kann nicht romantisch untergehen wie Hofer, dessen freie Entschlußkraft durch Gefühlsseligkeit beeinträchtigt wird. „Romantik ist die Auszehrung der Freiheit, die ihr fiebernde Wangen gibt und darunter den bleichen Tod."[65] Börne tadelt auch, wie schon erwähnt, den ungewissen Ausgang im „Trauerspiel in Tirol", durch den kein tragischer Schrecken aufkommen könne, und macht ferner darauf aufmerksam, daß in der echten Tragödie der Tod nicht seinen Schrecken verlieren dürfe, wie es in Schicksalsdramen der jenseitsbetonten Romantik geschieht. „Wo der Himmel beginnt, endet die Kunst. Der Leidensheld muß im Strome der Zeit untergehen mit Leib und Seele, und der Dichter darf ihn nicht nur den Körper wie ein Kleid abwerfen und die nackte Seele hinüberschwimmen lassen, um am Ufer der Ewigkeit wieder glücklich zu werden ... Dann ist der Schicksalstod nur ein glücklicher Sprung, kein bejammernswürdiger Sturz ... und dann — ist es aus mit allem tragischen Schrecken."[66] Börne verurteilt es als ein Produkt überspannter romantischer Phantasie, daß die Heldin aus grenzenloser Liebe, Treue und Zärtlichkeit sich blind geweint haben soll. „Wahrhaftig, das ist

63) D 1, 257 f.
64) D 1, 256.
65) D 1, 320.
66) D 1, 256.

romantisch", sagt er und weist dann hin auf das Unklare und Grenzverwirrende in der romantischen Steigerung des Lebensgefühls, das in neuen Tragödien zur Geltung komme als das „so beliebte Dehnen und Sehnen, die magnetische Sympathie, das schwermütige Wesen, die sauersüße Empfindung, wobei einem ganz jämmerlich zumute wird" (D 2, 35). Die Gefühlsverstiegenheit der Romantik, „diesen wonniglichen Schmerz und dieses schmerzliche Wonnegefühl", bezeichnet er als „Hysterie der Musen", als „dramatische Nervenschwäche", die einer Persönlichkeit wie Börne, der das deutsche Volk aufrütteln und zum Widerstande gegen die Unterdrückung stark machen will, in der innersten Seele zuwider sein muß.[67]

„Nichts ist tragischer als ein gutes Lustspiel", schreibt Börne einmal, und ein andermal heißt es: „Ein echtes Lustspiel ist ein wahres Trauerspiel."[68] Nach der eben berührten Wesensart Börnes zu schließen, will er beidemal wohl nichts anderes sagen, als daß er die in der K o m ö d i e dargestellten Schwächen der Menschennatur im Grunde genommen als eine ernste Angelegenheit betrachte, über die der gutmütige deutsche Philister, den er oft einen rechten Narren schilt, nicht so selbstzufrieden lachen sollte.[69]

Es sei hier auf den Stürmer und Dränger J. M. Reinhold Lenz verwiesen, der in seinen ersten dramatischen Werken „Der Hofmeister" und „Die Soldaten" bürgerliche Trauerspiele schuf, die er auch als Lustspiele bezeichnete, weil er darin das eng begrenzte Reich des kleinen Mannes zeigt, der in Unfreiheit ein trauriges Dasein fristet, das in vielem wie eine richtige Komödie berührt. Es ist sehr wohl möglich, daß Börne Goethes Hinweis auf Lenz im 11. Buche von „Dichtung und Wahrheit"

67) D 1, 260.

68) D 2, 339 u. 122.

69) In ähnlicher Weise äußert sich Paul Schurek, der Schöpfer unserer gegenwärtigen plattdeutschen Charakterkomödie, über sein inneres Schauen einer dramatischen Vorlage und die daraus sich ergebenden Möglichkeiten ihrer künstlerischen Gestaltung: „Alle Stoffe, die ich behandle, empfinde ich in ihrer inneren Zwiespältigkeit als tragisch, doch es zwingt mich von Jahr zu Jahr mehr, sie humoristisch zu sehen ... ich ahne, daß uns zerfetzten Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts die Ueberbrückung der ungeheuerlichen, schmerzlichen Kluft zwischen Natur und Zivilisation nur gelingt, wenn wir den Regenbogen des Humors aus uns heraus zu spannen vermögen." (Kunst und Volk, Blätter der Breslauer Volksbühne, 6. Heft, Febr. 1930, S. 183 f.)

nachgegangen ist und so die genannten Dramen von Lenz und dessen „Anmerkungen übers Theater" kennengelernt hat. Börnes ganze Art zeigt überdies in mancher Hinsicht Aehnlichkeit mit dem jungen Lenz, dem auch die in Bewegung geratende und zur Einsicht ihrer Lage gebrachte große Masse die Erwartung neuer, besserer Zeiten gab. Wie Börne sah ja auch Lenz den allein möglichen Weg zur Freiheit nur im unerschrockenen, einmütigen Zusammengehen des ganzen Volkes.[70]

Zur Bildung der Gleichung „Tragödie = Komödie" mag Börne aber auch durch A.W. Schlegel bestärkt worden sein, der in der 11. Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur an das letzte Gespräch in Platons „Gastmahl" erinnert, wo an einer Stelle zu lesen ist, „es sei die Sache eines einzigen Mannes, sich zugleich auf die tragische und die komische Dichtung zu verstehen, und der Tragödiendichter sei vermöge seiner Kunst zugleich Komödiendichter".[71]

Wenn ein Lustspiel schon mit „Auweh" beginnt wie Kotzebues „Indianer in England", so nimmt Börne dies, wie er in humorvoller Weise erklärt, als eine schlimme Vorbedeutung für die zu erreichende Lustspielwirkung. Die heitere Handlung der Komödie soll im Zuschauer L u s t u n d L a c h e n hervorrufen, meint Börne.[72] Lust und Lachen sind für ihn die beiden komischen Wirkungen, wie sie schon in einem erhaltenen Bruchstück der Poetik des Aristoteles genannt werden.[73]

Die Bezeichnungen „Lustspiel" und „Komödie" gebraucht Börne gleichwertig nebeneinander und kennt nur die „Posse" als niedere Art der komischen Gattung des Dramas,[74] ohne aber auch diesen Ausdruck etwa immer genau nur für dieselbe Sache zu verwenden, wie aus dem Schluß der folgenden Sätze hervorgeht, in denen er zur Komödie Stellung nimmt: „Es soll die Komödie die Lächerlichkeit der Gesinnungen oder Gemütsarten im Menschen und die der geschichtlichen oder natürlichen Erscheinungen in der Außenwelt darstellen. Das Lächerliche aber ist nur vorhanden, wo das sich Widersprechende, verbunden oder aneinandergereiht, der Vergleichung

70) G. Keckeis, Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang, S. 53 u. 56.
71) A. W. Schlegel, Vorlesungen etc., 1, 179.
72) D 1, 363 u. D 2, 79.
73) Stich, Die Poetik des Aristoteles, S. 78.
74) D 2, 106.

sich aussetzt. Eine mißlungene Bemühung, ein Streben ohne die geeignete Mächtigkeit, ein Doppelwesen in einem und demselben Menschen, das der natürlichen Eigenliebe zuwider ganz unerklärlich sich selbst geringschätzt, sich verfolgt und wegzudrängen sucht — dieses sind Bearbeitungs p o s s e n für den Komödiendichter."[75] Erläuternd sagt er dazu noch an anderer Stelle: „Nicht was wesentlich der menschlichen Natur entspricht, sondern was ihr scheinbar widerspricht, gehört in das Lustspiel" (D 1, 358).

Börne weiß, daß „die Regeln des Lustspiels" einen g l ü c k l i c h e n A u s g a n g des Ganzen verlangen, rügt es aber, wenn der Dichter am Schlusse gar zu gewaltsam ein volles Glück herbeizaubert, das im wirklichen Leben stark getrübt sein dürfte.[76] Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Börne auch für die Komödie l o g i s c h e V e r k n ü p f u n g der Begebenheiten fordert und Unwahrscheinliches aus ihr verbannt wissen will.

Er verwahrt sich außerdem gegen die Ansicht, daß auf der Bühne g a n z e S t ä n d e verspottet werden dürfen. „Schon die Herausstellung eines einzelnen Standes in seinen Lächerlichkeiten, wie sie in unseren Lustspielen üblich ist, mag nicht so unverwerflich sein, als man annimmt ... Kein Stand, als ein geschlossener angesehen, hat eigentlich etwas Widersprechendes, d. h. Lächerliches in sich."[77] Börne meint deshalb, das Lachen in der Komödie dürfe nicht der ganzen Gesellschaftsklasse gelten, der die betreffende komische Figur angehört, sondern könne sich nur auf die Schwächen und Fehler beziehen, die einzelnen Gliedern dieser Stände zuweilen anhaften, da nach seiner Ansicht eher die Unzulänglichkeit alles menschlichen Tuns in e i n e m Individuum verkörpert wird, als daß dieses eine bestimmte Klasse der menschlichen Gesellschaft an den Pranger stellt.[78]

Mit dieser Auffassung der Komödie tritt Börne schon in seiner frühesten Theaterkritik hervor, die 1817 in dem Frankfurter Unterhaltungsblatte „Iris" erschien und später von ihm in die „Dramaturgischen Blätter" aufgenommen wurde.[79] Sie

75) D 1, 363.
76) D 2, 102.
77) D 1, 285.
78) D 1, 365.
79) E. Mentzel, Das alte Frankfurter Schauspielhaus, S. 81.

enthält seine Verurteilung der Posse „Unser Verkehr" von Sessa, die, wie bereits erwähnt, wohl eigens zu dem Zwecke geschrieben worden war, den Judenhaß in Deutschland zu schüren, um die Wünsche der Juden nach bürgerlicher Gleichstellung zu vereiteln. An diese seine erste Kritik mag Börne im Jahre 1829 gedacht haben, als er in der Vorrede zu den „Dramaturgischen Blättern" für seine Frühzeit sich als „Naturkritiker" kennzeichnen wollte: „Wie ein Geschworener urteilte ich nach Gefühl und Gewissen" (D 1, 210). Namentlich die warme Anteilnahme, die er in dieser ersten Theaterkritik für seine verspotteten Stammesbrüder an den Tag legt, läßt eine leicht erklärliche Gefühlsbetontheit deutlich erkennen. „Wer weiß es nicht, wem braucht man es erst zu erzählen, wie dieses beklagenswerte Volk auch darin stets mit Ungerechtigkeit behandelt worden ist, daß man alle in Zeit und Raum zerstreuten Schlechtigkeiten, solche, welche Juden verschiedener Gegenden und verschiedener Zeiten eigen oder angedichtet waren, gesammelt und stets auf den einzelnen Kopf jedes nächst dastehenden Juden als eine Tontine (= Leibrente) gehäuft hat!" (D 1, 365 f.) Während Börne die Ansicht vertritt, daß es durchaus nicht den ganzen Ständen gelte, wenn einzelne ihrer Angehörigen in der Komödie lächerlich gemacht werden, sieht seine Empfindlichkeit doch im Gegensatz dazu alle jüdischen Glaubensgenossen beleidigt, wenn in einem Stücke nichts als Judenmanieren auf die Bühne gebracht werden. Trotzdem verrät auch diese früheste Kritik Börnes schon, daß er in vielem sachgemäß urteilt, und mag er auch in seinen Anfängen als Theaterkritiker mit den Werken der anerkannten Gesetzgeber der Dramaturgie noch nicht genügend vertraut sein, so zeigen sich doch mehrere Anklänge an das vierte Stück von Herders „Adrastea", das in längerer Ausführung von der dramatischen Kunst handelt. Herder sagt dort beispielsweise, daß Torheiten aus allen Ständen auf die Bühne gebracht werden dürfen, die, s o f e r n s i e u n v e r d e r b l i c h sind, dem Scherz und der Freude Platz geben. „Und was schadet es dem Stande, daß der und jener, der zu ihm gehört, diese, jene Lächerlichkeit an sich habe?"[80] Allerdings spricht sich Herder dahin aus, daß auch die Religionsgemeinschaften nicht getroffen werden, wenn Mitglieder von ihnen auf der Bühne in persönlichen Fehlern und Schwächen auf-

80) Herders Werke, Bd. 23, S. 402 f.

treten, die offensichtlich ihre Zugehörigkeit zu dieser oder jener religiösen Gemeinschaft kundtun. Herder lehnt auch ebenso wie Aristoteles die alte politische Komödie des Aristophanes ab, die in uneingeschränkter Freiheit meist einzelne politische Persönlichkeiten geißelte. „Der Dichter stellt (in der Komödie) Torheiten dar, nicht eines Menschen Torheit; was kümmert ihn dieser eine? In einem alle seine Brüder erkennen zu machen, das ist sein Ehrenkranz."[81] Auch Börne wendet sich in seiner Kritik dagegen, daß in der Komödie die Juden als Zielscheibe des politischen Witzes hingestellt werden, wenn es sich auch in diesem Falle um keine Aristophanische Komödie handelt, gegen die er erst späterStellung nimmt. Das Uebertreiben in der Anlage und Darstellung der Charaktere durch Autor und Schauspieler bezeichnet er als besonders verderblich, und im Verpflanzen des Parteitreibens gegen die Juden auf die Bühne sieht er gerade das Gegenteil von dem brüderlichen Verstehen, das nach Herder die Komödie im Publikum bewirken soll. Auch Herder nennt in der „Adrastea" das Uebertreiben, das Börne schon in seiner ersten Kritik als fehlerhaft hinstellt, den Verderb der Kunst.[82] Wenn man in diesem Anfang von Börnes Theaterkritik seinem fast gewissenhaften Anlehnen an Herder nachgeht, bei dem er sogar eine Entschuldigung für seine Verurteilung der Judenposse findet, indem er sie in ihrer hetzerischen Art als verderblich auffaßt, so erscheint sein gefühlsmäßiges Abirren von der strengen Sachlichkeit des Kritikers doch als bedeutend mehr denn ein bloßes Tasten „nach Gefühl und Gewissen".[83]

Schließlich weist Börne auch auf den Witz als ein unentbehrliches Mittel zur Erreichung starker komischer Wirkungen hin. In der Vorrede zu den „Dramaturgischen Blättern"

81) a.a.O. S. 402.
82) a.a.O. S. 393.
83) Nicht unerwähnt darf hier bleiben, daß Herder in dieser Abhandlung übers Drama mehr als zehnmal von der prüfenden Wage, der Wage des Schicksals, der Wage des Rechts und des Unrechts spricht, auf mancher Seite (351 u. 358) zweimal hintereinander, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Börne hierdurch auf den Namen seiner ersten Zeitschrift gekommen ist. Ebenso nennt, wohl unter demselben Einfluß, A. Müllner im Erstdruck seines 1817 erschienenen Trauerspiels „König Yngurd", das zum Teil Börnes Beifall fand, mehrmals metaphorisch die Wage (am Ende der Vorrede und S. 23) und die Wagschalen (S. 19 und 23).

sagt er: „Im Lustspiele, wenn ja einmal die Dummheit aufhört und der Witz erscheint, sehen wir den Geist, aber nicht den Charakter des Witzes; wir sehen witzige Geister, aber keine witzigen Charaktere. Die Personen haben Witz und sind nicht witzig."[84] Zur Erläuterung führt er einige Lustspiele des mit ihm etwa gleichaltrigen Berliner Theaterdichters Raupach an, von dem er schreibt, daß alle seine komischen Personen einander nicht ernst nehmen, sondern der eine den andern für einen Narren hält, wie Till, der deus ex machina in Raupachs Lustspielen, in „Laßt die Toten ruhen!" es einmal ausspricht: „... so fand ich es ganz unverfänglich, meinem Herrn bei seinen Torheiten hilfreich unter die Arme zu greifen, da doch das Treiben der Narren das einzige ist, was gescheiten Leuten das Leben erträglich macht."[85] Dadurch, daß die Personen des Lustspiels erkennen lassen, daß sie in ihrem Bemühen einander nicht für das nehmen, was sie sein wollen, handeln sie nicht witzig und greifen, wie Börne meint, in das Recht des Zuschauers ein, der mit seinem eigenen Urteil das Närrische in der Darstellung erfassen will, um zur rechten komischen Lust zu gelangen, zu der ein paar plumpe Witze nicht viel beizutragen vermögen.

„Wir sehen witzige Geister, aber keine witzigen Charaktere." Nicht daß die Personen des Lustspiels sich gelegentlich einmal witzig äußern, sondern daß der von ihnen bekundete Witz mit ihrem ganzen C h a r a k t e r im Einklange steht, darauf komme es an, will Börne sagen. Er geht noch einmal in einer besonderen Kritik auf Raupachs Lustspiel „Laßt die Toten ruhen!" ein,in welchem der eifersüchtige Baron dem von seiner Gattin totgeglaubten früheren Verlobten von ihr nachspürt, um schließlich auf Grund einer zufälligen Aehnlichkeit des tatsächlich Verstorbenen mit einem Reisenden in diesem plötzlich den eigenen illegitimen Sohn zu entdecken. Börne führt aus, warum dieses Stück eine tiefere komische Wirkung verfehlen müsse, und kommt zu dem Ergebnis, daß der Charakter des Eifersüchtigen verzeichnet sei, so daß man an die Echtheit dieser Eifersucht nicht glauben könne: „... es ist nicht jene Gespensterfurcht, die vor dem Rascheln der Blätter, vor der Gestalt eines Baumstammes erschrickt; nicht jene argusäugige Leidenschaft, die tausend Gefahren sieht und mit

84) D 1, 213.
85) E. Raupach, Laßt die Toten ruhen! II, 1.

hundert Armen gegen sie ankämpft."[86] Noch öfters in seinen „Dramaturgischen Blättern" weist Börne darauf hin, daß die Wirksamkeit eines Dramas auch von einer künstlerischen Charakterzeichnung abhängig sei und hält mit seinem Lobe nicht zurück, wenn es einem dramatischen Dichter geglückt ist, einen besonders lebensvollen Charakter zu schaffen.[87] Immer aber rügt er es, wenn der Dichter seine Menschen nicht ihrer Eigenart gemäß handeln läßt, wenn z. B. in Immermanns „Trauerspiel in Tirol" die Franzosen als Biedermänner und sinnige Deutsche auftreten.[88]

Weiter oben wurde schon angedeutet, daß Börne, wenn er im Aristotelischen Sinne Idealisierung der Handlung fordert, gleichzeitig auch für eine gewisse Typisierung der Charaktere eintritt, denn „die Natur ist oft unnatürlich, sie schafft Mißgestalten".[89] Aber er verurteilt es, wenn der dramatische Dichter in der Gestaltung des Typischen zu weit geht, indem, wie es bei Kotzebue der Fall ist, die Charaktere mitunter nur die Gattungsmerkmale, nicht aber zugleich auch individuelle Züge tragen.[90]

Ebenso tadelt er es, wenn der Komödiendichter, der zu recht plastischer Gestaltung der Charaktere sich der Karikatur bedient, gar zu sehr ins Unwahrscheinliche sich verliert. So dürfte z. B. eine gebildete Jüdin im Drama sich nicht gebärden „wie etwa eine Berliner Judenköchin, die mit einem christlichen Friseur Aesthetik treibt", sagt Börne einmal.[91] Da ist ihm „die natürliche Farbe eines Charakters" lieber als allzu starkes Auftragen des „Zinnobers der Uebertreibung" (D 1, 268). Hier stimmt Börne außer, wie bereits angedeutet, mit Herder, auch mit A. W. Schlegel überein, der einmal erklärt: „Da die Darstellung des Lustspiels indessen einer bestimmten Wirklichkeit ähnlich sein soll, so darf sie sich die geflissene und willkürliche Uebertreibung jener Gattung (der alten Komödie) in der Regel nicht erlauben."[92]

Naturwahrheit im Charakter der handelnden Personen hebt Börne namentlich an den Mischcharakteren lo-

86) D 2, 120.
87) D 1, 270.
88) D 1, 317.
89) D 1, 351.
90) D 1, 335.
91) D 1, 363.
92) A. W. Schlegel, Vorles. etc. I, 228.

bend hervor, die in tragischem Mitsichselbstringen eine innere Entwicklung aufweisen. „Aber tritt die Kraft nicht am herrlichsten hervor, wenn Schwäche sie umschattet? Macht nicht das Tal den Berg? Göttlich ist der große Mensch, aber ohne Fehl wäre er Gott, und unsrer Liebe wie unsrer Bewunderung entrückt" (D 2, 15).

Oft läßt Börne auch der Kunst Shakespeares höchste Anerkennung zuteil werden, der z. B. deutlich einander entgegengesetzte Charaktere wie Licht und Schatten in wirksamer Weise nebeneinander stellt (D 2, 55). Als treuer Anwalt der Rechte des Volkes nennt es Börne ein Verbrechen des dramatischen Dichters, wenn in einem Lustspiel ein „fetter Herr Graf mit seinen untergebenen Hausgenossen sich hochadlige gnädige Späße erlaubt, die alle schlecht sind, ohne daß sie jemand übelnimmt".[93] Das sei darum ein Verbrechen, meint er, weil beim gelassenen Dulden der Beleidigungen sich das Volk (als Zuschauer) gewöhnt, „sich selbst geringzuschätzen und zu glauben, es sei geboren, bald das Jagdwild, bald das Haustier der Großen zu sein". In diesem Falle rechnet er es dem dramatischen Dichter als groben Fehler an, daß er versäumt, „einer solchen übeldenkenden und übelwollenden Person eine bessergeartete gegenüberzustellen, die schlechtes Reden und Handeln rügt und straft". Wo aber in einem Drama derselbe Charakter bei einer männlichen und einer weiblichen Person beidemal in der gleichen Weise gezeichnet ist, rügt Börne die Verdoppelung des Charakters wegen ihrer „unbehaglichen Einförmigkeit". „Die Bühne soll ja keine Arche Noah sein, die eine Leidenschaft zweimal aufnimmt, damit sie von jeder Art ein Männchen und ein Weibchen habe ... Wird in dem nämlichen Stücke eine Schwachheit zweimal dargestellt, so muß ihnen der Dichter etwas Eigentümliches, das sie voneinander unterscheidet, zu geben wissen."[94]

Auch für die Sprache des Dramas legt Börne ein sehr feines Empfinden an den Tag und will vor allem ihre Angemessenheit beachtet sehen, wenn er ihre häufig anzutreffende „Unnatur" bekämpft. In Houwalds Trauerspiel „Die Heimkehr" tadelt er es, daß eine schlichte Försterstochter, die im Walde aufgewachsen ist, zart wie ein empfindsames Edelfräulein spricht. „Welche kostbaren Reden! Welche hohen

93) D 1, 354.
94) D 1, 266.

Pfeilerspiegel, worin die Empfindungen sich belächeln! Wie viele feingespitzte Betrachtungen", die den einzelnen Personen nicht angemessen sind![95] Einfachheit im sprachlichen Ausdruck ist ihm weit lieber als „die hochtrabenden Redensarten, diese Trompeten der Empfindung" (D 2, 110). Ein andermal eifert er gegen die bombastische Sprache in der „unerträglichen, vornehmtuenden rhythmischen Prosa" eines Stückes, die er als „die Menuettschritte eines Betrunkenen" bezeichnet.[96] Andreas Hofer wieder denkt und spricht von der Liebe wie ein Philosoph und nicht wie ein einfacher Tiroler Landmann. In Hofers Redeweise lehnt Börne die allzu große Subjektivität des dramatischen Dichters ab. „Der Bauer hat nicht sein Herz, der Dichter hat seinen Helden erklärt" (D 1, 313). Ebenso ist die dramatische Sprache nicht der Person angemessen, wenn der Dichter den Kastellan eines Schlosses so vornehm wie seine Herrschaft, oder den Sohn eines Generals so gewöhnlich wie einen Dragoner auf der Kirmes sprechen läßt.[97]

„Tolle Redensarten" und „ekelhafte Schandreden", wie sie in Wirklichkeit etwa in einem Soldatenlager vorkommen können, verweist Börne von der Bühne, auf der, wie er sagt, die häßliche Natur nicht so getreu gezeigt werden dürfe, sondern die Schönheit herrschen müsse.[98] So findet er zu seinem Bedauern im zeitgenössischen Lustspiel „eine bald kränkelnde und blasse, bald häßliche Sprache" an der Tagesordnung und erblickt darin Fehler, die nach seiner Meinung auch die beste Schauspielkunst nicht verdecken könne (D 2, 64 f.). Die dramatische Kunst der Franzosen erkennt er deshalb als auf dem Wege der Genesung befindlich, weil die Werke jüngerer französischer Dramatiker unter anderem eine kraftvolle Sprache aufweisen.[99] Eine gehobene Sprache voll Kraft und Schönheit, aber ohne übertriebenes Pathos, den Personen und dem Gegenstande angemessen, das ist es, was Börne für die Sprache des Dramas fordert.

Zudem soll der dramatische Dichter Nebenpersonen nicht unnötig lange Reden halten lassen. Unter diesem Gesichts-

95) D 1, 345.
96) D 2, 98.
97) D 2, 38 u. D 1, 304.
98) D 2, 46 u. D 1, 249.
99) D 1, 277.

punkte betrachtet Börne den Geist in „Hamlet", von dem er sagt: „Hamlets Vater spricht gern, viel und kunstrednerisch; man könnte glauben, einen verklärten Schauspieler zu hören .. Statt mit dem Wichtigsten, mit den Tatsachen, mit seiner Ermordung anzufangen, erzählt er zuerst von seinen Höllenqualen und zeigt die größte Lust, eine große dichterische Schilderung davon zu machen."[100] Börne weiß, daß eine lebendige dramatische Sprache Knappheit im Ausdruck verlangt.

Ihre Wirksamkeit erfährt nach seiner Meinung große Einbuße, wenn die zeitgenössischen Lustspieldichter die „wegen ihrer Wohlfeilheit so beliebte gereimte Prosa" anwenden. Das ist ihm nicht der rechte Schwung des Versbaues, den A. W. Schlegel den deutschen Komödienschreibern zu größerer Leichtigkeit und Gewandtheit des Dialogs empfohlen hatte, als er ihnen „zum fleißigen Anbau des versifizierten, ja gereimten Lustspiels" riet.[101] Gereimte Prosa im Verslustspiel bedeutet für Börne, „derbes Pumpernickel zu zierlich geformten Pfeffernüssen verbacken" (D 1, 348).

Im Lokalstück sieht er die komische Wirkung durch den Gebrauch der Mundart gesichert. „Orts- und örtlich gesinnte Bürger hochdeutsch sprechen lassen, das wäre ebensoviel, als einen schlichten Handwerksmann in einem Hofkleide auf die Bühne bringen."[102] Zur Steigerung der Wirkung hält es Börne für gut, neben den Vertretern der Mundart auch „einige reinsprechende Personen in das Stück zu flechten", um durch den Gegensatz die komische Lust zu erhöhen. Wenn er im Anschluß an diese Bemerkungen irrtümlich die Mundart als „Verderbnis" der Sprache im Munde des Volkes bezeichnet und gleichzeitig diese „Verderbnis" als ihm rätselhaft hinstellt, so gesteht er damit ehrlich seine Unkenntnis über Entstehung und Entwicklung der Sprache ein. Am liebsten möchte er aus der Sprache des niederen Volkes auf die Verderbnis in dessen Gesinnung schließen, erschrickt aber selbst vor einer solchen Folgerung. Lediglich sein Bestreben, den Hemmungen in der Entwicklung des Volkes nachzuspüren und zu ihrer Ueberwindung anzueifern, legt ihm diese Schlußfolgerung nahe. Ludolf Wienbarg ging ja später, von politischen Erwägungen getrieben, noch weit über Börne hinaus, indem er

100) D 2, 56.
101) A. W. Schlegel, Vorlesungen etc., 1, 224 f.
102) D 1, 285 f.

forderte, daß die Mundart ausgerottet werden müßte, da sie das niedere Volk in seiner Geistesdumpfheit erhielte und von jeder Kulturgemeinschaft abschnitte.[103] Börne dagegen empfiehlt die Sprache des Volkes als für das örtliche Lustspiel am geeignetsten und verrät dadurch sein Verständnis für die wirksamen Wesenszüge der Mundart in ihrer Schlichtheit und derben Kraftfülle.

Bei der Betrachtung von Börnes Ansichten über die dramatischen Charaktere wurde schon darauf hingewiesen, daß er übertriebenes Karikieren verwirft. Zu Gunsten der Natürlichkeit der Sprache wendet er sich auch wiederholt gegen die Unnatur einer gar zu unmöglichen K a r i k a t u r in der dramatischen Sprache. „Ist das Natur, daß ein Deutscher von Erziehung, und sei er noch so sehr französischer Affe und gebrauche er noch so häufig französische Redensarten, sich vornehmen solle, seine Muttersprache wie ein Franzose auszusprechen . . .?“[104] Die Karikatur dürfte wohl quantitativ steigen, aber nicht qualitativ, meint Börne, und gibt dazu die Erläuterung: „Shakespeare läßt den Lügner Falstaff prahlen, er habe vierzehn Räuber in die Flucht gejagt; er läßt ihn aber nicht aufschneiden, er sei einer Taube in der Luft nachgeflogen und habe sie beim Flügel erwischt.“[105]

Ebenso wie die übertriebene Karikatur weist Börne die fehlerhafte Verwendung von B i l d e r n in der dramatischen Sprache zurück und stellt damit auch an ihr malerisches Moment gerechte Anforderungen. Es sei hier nur auf Houwalds Trauerspiel „Das Bild“ hingewiesen, bei dessen Besprechung Börne mehrere Stellen rügt, die sinnlos gebrauchte Tropen enthalten. So sagt z. B. der Marquis:

„O schändlicher Verrat! Den Bösewicht,
Der hier aus Gift und Rache Farben mischte,
Kennt' ich ihn nur, ich tauchte diesen Pinsel
(an den Degen fassend)
In seines Herzens roten Farbentopf,
Bleich wie die Wand sein Angesicht zu malen!“

Börne bemerkt dazu: „Aus Gift und Rache Farben mischt!“ Diese Mischung taugt nichts: Gift ist eine Substanz und Rache

103) S. Lublinski, Literatur u. Gesellschaft i. 19. Jhrh., Bd. III, S. 92.
104) D 1, 336.
105) D 1, 337.

ein Begriff. Es ist gerade so, als wollte man Mehl und Unschuld untereinandermischen. Das Schwert einen „Pinsel" zu nennen, ist nur einem betrunkenen Husaren im Wirtshause erlaubt, keinem Marquis. Das Herz einen „roten Farbentopf" zu heißen, mag der Dichter verantworten. Wie aber will er es anfangen, aus einem Topfe mit roter Farbe weiß zu malen? Das ist ein Taschenspielerstreich!"[106] So selbstverständlich uns heute die vernichtende Beurteilung einer solchen dramatischen Sprache erscheint, fehlte damals doch vielen, von denen man es nach unserer heutigen Auffassung hätte erwarten dürfen, jegliches Verständnis für Börnes berechtigte Stellungnahme. Wurde doch Houwalds „Bild" von Kritik und Publikum begeistert aufgenommen und Börne unter Führung des Weißenfelser Theaterdichters A. Müllner unter anderem auch deshalb angegriffen, weil er die Sprache in Houwalds „so trefflichem" Trauerspiel als unpoetisch getadelt. Aber Börne blieb nicht beim Tadel stehen, sondern zeigte seinen Lesern auch am Beispiel, wie die Bildkraft unserer Sprache richtig angewandt werden müsse, und wies die Angriffe seiner Gegner spöttisch zurück.[107]

Wenn er dann in der Vorrede zu den „Dramaturgischen Blättern" seines eifrigen Bemühens um ein tieferes Verständnis der dramatischen Kunst beim Publikum selbst mit leisem Spotte gedenkt, so ist dies durchaus nicht so zu verstehen, daß er etwa alles das, was er zehn Jahre früher über Drama und Theater geschrieben hat, nicht mehr anerkennen wolle, wie behauptet worden ist.[108] Schon Alfred Klaar hat darauf hingewiesen, daß Börne seine gesammelten theaterkritischen Arbeiten 1829 nicht veröffentlicht hätte, wenn ihm ihr ästhetischer Gehalt zu leicht erschienen wäre.[109] „Ich beklage verlorne Zeit und fruchtlose oder übel verwendete Mühe", sagt Börne in der Vorrede,[110] weil er trotz seines Eifers um den Aufstieg des deutschen Dramas und Theaters über beide im Laufe der zwanziger Jahre immer größeren Verfall hereinbrechen sieht.

106) D 2, 40.
107) D 2, 39 u. 41 ff.
108) R. Roseeu, L. Börne als Kunstkritiker, S. 13 f.
109) D 1, 196.
110) D 1, 211.

Spielplan und zeitgenössische Produktion.
Ursachen ihrer Minderwertigkeit.

Was zu Börnes Zeit auf der Bühne hauptsächlich zur Darstellung gelangte, teilt er einmal in einem kurzen Rückblick auf den Frankfurter Spielplan mit.[1] Nur selten wurde ein Trauerspiel gegeben; fast durchweg sah man Komödien und Schauspiele, die Börne als „einfältige Bilder unseres erbärmlichen Alltagslebens" bezeichnet. Von ihnen schreibt er, daß ihre Langweiligkeit ihn anekele, ja, er werde sogar krank davon, wenn er immer wieder zusehen müsse, mit welch kindlicher Ehrfurcht und eitler Selbstgefälligkeit die meisten der Zuschauer im Spiegel der Bühne sich betrachten. „Alle Tage derselbe abgeschmackte Jammer, derselbe abgeschmacktere Spaß." Da gibt es nichts, „woran man sich erquicken, woran man sich erholen kann; nichts, wobei man empfinden, wobei man denken kann".[2]

Börne ist empört darüber, daß derSpielplan fast nur Stücke enthält, die dem schlechten Geschmack des Publikums Rechnung tragen, das auf diese Weise „ein ewiges Kind bleibt und nie des süßen Breies entwöhnt wird" (D 1, 296). Was unsern Kritiker über all „das zudringliche Bettelvolk von deutschen Komödien" besonders aufbringt, ist die geistige Armseligkeit so vieler Zuschauer, die in zufriedenem Behagen solche Stücke genießen können. „Wie ausgehungert müssen sie sein, wenn ihnen solche Speise mundet! Wären sie reicheren Geistes, sie bückten sich nicht, hingeworfene Pfennige vom Boden aufzuheben" (D 1, 273).

Nach dem opfermutigen Wagen aller Kräfte zur Zeit der Befreiungskriege war wohl beim deutschen Volke vor hundert Jahren das Bedürfnis nach geistiger Entspannung und seichtem Vergnügen genau so vorhanden wie heute, da sich die Erschütterungen des Weltkrieges im Volke noch auswirken. Die Oberflächlichkeit weiter Kreise, die sich damals in einer nichtigen Theaterbegeisterung geltend machte, mochte besonders in Westdeutschland zu einem guten Teil auch als ein Vermächtnis der Franzosenherrschaft zurückgeblieben sein.

Geschäftige Bühnendichter kamen bald den Wünschen der Masse entgegen und versahen, zumeist nach dem Vorbilde

1) D 2, 113.
2) a.a.O.

Kotzebues und Ifflands, dasTheater namentlich mit einer Unmenge von Lustspielen, die vom Publikum umso bereitwilliger aufgenommen wurden, je geringer darin die Anforderungen an geistige Mitarbeit waren. Diese geistlose Art der Erholung und des Vergnügens mußte Börnes ganzen Groll herausfordern. War doch zu seinem Leidwesen das deutsche Volk schon durch die Reaktion genug im Fortschritt gehemmt und in eintönigem Dasein gefesselt, und nun muß er sehen, wie die Menge sich vermöge einer tiefstehenden dramatischen Kunst sogar noch im Theater bei der Darstellung des eigenen, kümmerlichen Lebens vergnügt. Wohl ist er dafür, daß das Theater, wie schon hervorgehoben wurde, den Besuchern Erholung, Freude und anregende Unterhaltung gewähren müsse, aber nur, um „den täglichen Jammer einige Stunden wegzulügen". Er wendet sich deshalb mit aller Schärfe gegen die getreue Wiedergabe des Alltäglichen auf der Bühne und will das Theaterpublikum aufstacheln, nach besserer Kost zu verlangen. Darum weist er hin auf das kunstsinnige Volk der alten Griechen, denen man „so etwas" nicht hätte bieten dürfen. „Ich möchte einen atheniensischen Schuhflicker auf unserer Galerie sehen, ich glaube, er würde toll werden in der ersten Stunde und hinab aufs Parterre springen."[3] So will er in den Zuschauern Widerspruch gegen den Spielplan großziehen, für dessen Minderwertigkeit er auch, wie er deutlich zu erkennen gibt, die „kaufmännische" Theaterleitung verantwortlich macht.

Börne ist auf die Oberdirektion der Frankfurter Bühne nicht gut zu sprechen und wirft ihr vor, daß ihr „alles Gefühl fürs Schöne, Gute, Große und Schickliche fehle".[4] Er hält es nur für eine Ausrede, wenn man sagt, das Theater bliebe leer, „so oft ein Stück angekündigt würde, das weder zum Gerben des Zwerchfells, noch zum Ausleeren der Tränensäcke dienlich sei" (D 2, 113). Ohne der Theaterverwaltung eine übermäßige Gewinnsucht zum Vorwurfe machen zu wollen, weist er darauf hin, daß wohl nur mangelnde Einsicht sie immer wieder zu fehlerhaften Schritten verleite. „Man sucht die Schauspiellustigen zu r e i z e n, man bemüht sich aber nicht, sie zu f e s s e l n, denn das Neue reizt, und nur das Gute fes-

3) D 1, 296.
4) D 2, 113.

selt."[5] Wie aber die Pflege einer kompromißlosen Kunst unter Außerachtlassung der Wünsche des Publikums auch beim heutigen Theater ein Unding ist, so stand es in dieser Hinsicht damals noch insofern schlimmer, als die Frankfurter Bühne ohne jede finanzielle Unterstützung von seiten der Stadt unterhalten werden mußte und die Nichtabonnenten fast zwei Drittel der Jahreseinnahme zu decken hatten. Zudem befanden sich gerade zur Zeit von Börnes Kritikertätigkeit die Frankfurter Theateraktionäre in der Zwangslage, beträchtliche Zuschüsse zahlen zu müssen, um die wirtschaftliche Existenz des Theaters überhaupt zu ermöglichen, so daß es zur Steigerung der Kasseneinnahme notwendig war, im Spielplan auf die Neigungen der Menge Rücksicht zu nehmen.[6]

Nach Börnes verschiedentlich recht schroffen Ausfällen gegen die Theaterdirektion könnte man schließen, daß er von ihren finanziellen Schwierigkeiten nichts gewußt habe. Aber er hebt in einem Briefe vom 6. Dezember 1820 aus Frankfurt ausdrücklich hervor, daß ihm diese Verhältnisse wohl bekannt seien, und fordert dringend die staatliche Subventionierung der Frankfurter Bühne. „Unser Freistaat hat es noch nicht zu der Einsicht gebracht, daß weniger die Befriedigung der tierischen, als die der geistigen Bedürfnisse der Menschen diese genötigt hat, in eine gesellschaftliche Verbindung zu treten .... Aber der fastende Geist hungert nicht und er stirbt dahin, ohne sich seines Lebens bewußt zu werden, wenn nicht mütterliche Sorgfalt ihn speist und tränkt. Die Regierungen haben diese Mutterpflicht zu üben."[7] Börne will den Einwand nicht gelten lassen, daß der Staat dringendere Ausgaben für das Wohl seiner Bürger zu bestreiten habe, als das Theater zu unterstützen. Wenn er aber des weiteren sagt, daß es ihm unerklärlich sei, warum die wohlhabende Bürgerschaft Frankfurts nicht jährlich eine hinreichende Spende zur Aufrechterhaltung eines gediegenen Theaterbetriebes beisteuere, da sie doch reich genug sei, ohne deshalb eine andere notwendigere Ausgabe etwa beschränken zu müssen, so verrät er damit, daß er von den Geldopfern der Frankfurter Theateraktionäre für ihre Bühne doch keine rechte Kenntnis hatte.

---

5) C 6, 261 f.
6) A. Bing, Rückblicke etc., 1, 113 u. 124.
7) C 6, 259 f.

Als er 1829 mit der Herausgabe seiner gesammelten Werke beginnt und in der Vorrede der „Dramaturgischen Blätter" bei den Schauspielern sich wegen seiner einstigen sehr scharfen Kritik ihres Spiels entschuldigt, klingt es zugleich auch wie eine Abbitte an die vaterstädtische Theaterleitung dafür, daß er sie wegen des schlechten Spielplans in aller Oeffentlichkeit als so besonders verdammenswert hingestellt: „Das Repertoire fand ich erbärmlich und ich wähnte, das sei allein bei uns so. Als ich aber auch andere Bühnen kennengelernt, erfuhr ich,daß es nirgends besser sei, ja, an vielen Orten noch schlechter als bei uns" (D 1, 218). Er steht da ganz unter den Eindrücken seiner großen Reise vom Jahre 1828, die ihn nach Berlin, Hamburg und Hannover geführt, und vergißt, daß er acht Jahre früher einmal auf die Bühnen von Darmstadt, Mainz und Leipzig hingewiesen hat, wo nach seinen Mitteilungen damals der Spielplan in mancher Beziehung besser gewesen sein soll.[8]

Durchaus anzuerkennen aber bleibt Börnes Eifer um die Hebung des Geschmacks beim Publikum und sein Kampf gegen die unkünstlerischen Bühnenwerke, mit denen damals der Spielplan in der Hauptsache versorgt wurde. In dem oben erwähnten Rückblick auf den Frankfurter Spielplan der letzten Wochen steht Kotzebue neben Iffland, Ziegler und der Weißenthurn mit acht Aufführungen an der Spitze. Einige seiner Stücke erschienen ja nach Börnes Bericht „wie Sauerkraut in unserer bürgerlichen Haushaltung" jede Woche wenigstens einmal im Spielplan (D 2, 117). An anderer Stelle wird Kotzebue von Börne ironisch als „ein wohltätiges Geschenk des Himmels" und als „Schöpfer eines glücklichen Jahrhunderts" bezeichnet (D 1, 250). Man hat die spöttische Spitze dieser Kritik übersehen und deshalb Kotzebues Einschätzung durch Börne zu hoch angeschlagen.[9] Börne hat aber in Wirklichkeit den „großen Kotzebue" mit seiner „hohen Dichtergabe" sehr richtig erkannt und von seinem Talente gesagt, daß er wie ein Wucherer aus seinem „kleinen Kapital" durch hohe Zinsen möglichst viel herausgeschlagen habe.[10] Im vorigen Abschnitt wurde bereits darauf hingewiesen, daß Börne namentlich die „Kotzebuesche Rührung" und seine allzu natür-

8) D 3, 207. Br. v. 6 /II. 1821.
9) Roseeu, Börne als Kunstkritiker, S. 37.
10) D 1, 336 u. 283.

liche Darstellung „des gemeinen Lebens" tadelt, zwei Mängel, die von der Masse des damaligen Theaterpublikums gerade als besondere Vorzüge empfunden wurden und Kotzebues Dramen zu den begehrtesten Zugstücken machten. Wenn Börne auch ein paarmal von Kotzebues Klarheit und Verständigkeit spricht und ihm zugesteht, daß er trotz allem einige gelungene Lustspiele und witzige Possen zuwege gebracht habe, so stellt er das Gesamtwerk von Kotzebues emsigem Schaffen fürs Theater doch als künstlerisch völlig unzulänglich hin.[11] Nur im Hinblick auf die noch unbedeutenderen Bühnenstücke Ifflands bemerkt Börne einmal: „Der liebe, goldene Kotzebue ist d o c h so übel nicht" (D 1, 237).

Ifflands Dramen findet Börne zum Einschlafen langweilig und bezeichnet sie in stofflicher Beziehung als Werke „von der flachsten Flachheit", die nur „ausgedroschnes Stroh" enthalten. Er empfindet es als geschmacklos, daß Iffland die Bühne als „Sittenschule" behandelt, indem er in seinen Stükken den Zuschauern Moral predigt.[12]

Mit dieser Verurteilung der dramatischen Werke Ifflands und Kotzebues setzt Börne den Kampf fort, den A. W. Schlegel und Tieck gegen sie unternommen hatten. Er geht hier mit rücksichtsloser Grobheit vor, damit wir endlich „der jämmerlichen Familiengeschichten ledig würden, die wie Wanzen sich in alle Ritzen der Bühnenbretter eingenistet haben, gar nicht zu vertreiben sind und uns zur Verzweiflung bringen".[13]

Mit großer Erbitterung wendet sich Börne auch gegen die meisten der übrigen zeitgenössischen Bühnendichter. Seinen schärfsten Tadel richtet er gegen die faden Stücke der Wiener Schauspielerin v. Weißenthurn und die gleich wertlosen ihres Rivalen vom Burgtheater Friedr. Wilh. Ziegler, dem er als „eine billige Vergütung für verursachte Langeweile" wünscht, „daß man ihm lebenslänglich einige Stunden des Tages seine eige-

11) Man beachte Kotzebues Stellungnahme zu solcher nach seiner Meinung ungerechten Kritik: „Ich weiß besser als irgend ein Rezensent, daß ich keine Meisterstücke schreibe, und daß mir als Schauspieldichter nur ein untergeordneter Rang gebührt. Die Wirkung meiner Stücke ist hauptsächlich für die Bühne berechnet. Diesen Zweck erreichen sie, und aus diesem Gesichtspunkte sollte man sie beurteilen." (Theater von Aug. v. Kotzebue, Wien 1832, Bd. 7, S. 6.)

12) D 1, 235 u. 237.

13) D 1, 233.

nen Schauspiele vorlese, ohne auf sein bescheidenes Ausweichen Rücksicht zu nehmen".[14] „Jenes matten Biskuits und schalen Alabasters sind wir satt und übersatt," schreibt Börne einmal (D 1, 294) und denkt dabei auch an die unkünstlerischen dramatischen Erzeugnisse eines Houwald, Raupach, Clauren, Töpfer, Julius v. Voß u. a., von denen allen er sagt, daß sie keine Dichter seien (D 2, 17), und doch gehe kein Monat vorüber, ohne daß von dem einen oder dem andern von ihnen ein neues Stück im Spielplan auftauche, jedoch es sei auch danach. „Die vielen guten älteren aber läßt man von den Mäusen zernagen" (D 3, 210).

Er spricht es wiederholt aus, daß er gern Lessing, Schiller, Goethe, Shakespeare und Calderon öfter auf der Bühne sehen möchte.[15] In ihrer Kunst erblickt er das Feiertägliche, Edle und Schöne, von dessen erhebender Kraft er im Anfange seiner Kritikertätigkeit sich die stärkste Wirkung auf das deutsche Volk verspricht.[16] Auch in Grillparzers „Ahnfrau" erkennt er, daß ein „herrlicher Dichter" hinter dem Werke stehe, der dann in „Sappho" „seine Meisterschaft gezeigt". Kleists „Käthchen von Heilbronn" aber schätzt Börne als einen „Edelstein, nicht unwert, an der Krone des britischen Dichterkönigs zu glänzen".[17]

Wenn er gelegentlich einmal einem neueren Dramatiker, wie Immermann, Müllner oder Steigentesch, größere Anerkennung zollt, als ihren Werken eigentlich zukommt, so geschieht es einerseits deshalb, weil diese als erträglicheres Mittelgut die andere, gänzlich unbedeutende Produktion wirklich etwas überragen, andererseits aber will er durch seinen ermunternden Zuspruch die betreffenden Bühnendichter zu größerem Schaffen aneifern und läßt deshalb von seiner kritischen

14) D 1, 227.

15) D 1, 296 f., D 2, 112, D 3, 207.

16) Sechs Jahre nach Börnes Tode schreibt Gottfried Keller am 14. Aug. 1843 unter dem Eindruck von Börnes Briefen, die er eben gelesen hat: „Ich würde das Volk zwingen, entweder etwas Gutes, Belehrendes, oder gar nichts zu lesen ... Ebenso würde ich's mit dem Theater halten. Alle Ritterschauspiele, alle Kotzebubereien, alle erbärmlichen Lustspiele abgeschafft! Lauter klassische Stücke dürften gegeben werden; entweder müßte das liebe Publikum zu Hause bleiben, oder etwas Gutes anhören und endlich angewöhnen und verstehen." (Jakob Baechtold, Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher I, 222 f.)

17) D 1, 233 u. 281, D 2, 17.

Strenge etwas nach. In der Besprechung von Immermanns Trauerspiel „Cardenio und Celinde" gibt er dies jedenfalls offen zu: „Wir sind so ungewohnt, bei den dramatischen Dichtern unserer Tage Fülle der Gesundheit und Kraft und Mut zu finden, daß die Freude über diese schönen Gaben, wo sie ja einmal uns überrascht, uns zur Nachsicht stimmt und wir der Fülle die Ungemessenheit, dem Mute den Uebermut und der Kraft ihre Rauheit gern verzeihen ... er (der Dichter) hat von jenen tüchtigen Uebeln, aus welchen der Kranke, genest er nur, kräftiger hervorgeht".[18]

Wie Börne während seiner Rezensententätigkeit sich für die französische und italienische Opernmusik meist nicht sonderlich erwärmen kann, sondern den Werken deutscherOpernkomponisten wie Mozart, Weber, Spohr u. a. den Vorzug gibt, so tritt er auch im Schauspielrepertoire für eifrige Beachtung guter deutscher Autoren ein. Die Frankfurter Aufführung einer Uebersetzung von Voltaires Trauerspiel „Zaïre" gibt ihm Gelegenheit, in einem Briefe vom 4. Jan. 1821 für die besondere Pflege unserer nationalen dramatischen Kunst einzutreten. „Wenn man endlich einmal die Hand nach dem Guten ausstreckt, warum nicht das bessere Vaterländische ergreifen?"[19] Trotz seiner sonstigen großen Verehrung für Voltaire stellt er hier deutlich dessen Dramen, von denen „Zaïre" noch als eins der besten gilt, mit den Meisterwerken der deutschen Dramatik nicht auf eine Stufe, wie er es öfters mit den Dramen Shakespeares und Calderons tut. Zudem wurde damals unser Theater gerade von einer starken Welle von Uebersetzungen französischer Bühnenwerke überschwemmt, und dagegen will sich Börne wohl hauptsächlich wenden, wenn er schreibt: „Solange unsere Dichtkunst einen Sommer hat, warum sich an den Treibhausgewächsen der Uebersetzungen erfreuen? Frankfurt, das muß man rühmen, verzärtelt seine Kinder nicht. Unseres Goethe „Egmont" und „Götz" sind nie über unsere Bühne gegangen — nie!"[20] In Bezug auf „Götz von Berlichingen" läuft ihm hier allerdings ein Irrtum unter, da die Frankfurter Erstaufführung des „Götz" schon im Mai 1786 unter Großmann stattfand, wobei die von dem sechzehnjährigen Baruch seinerzeit in Berlin bewunderte Friederike Unzelmann die

18) D 1, 288 u. 294.
19) C 6, 270.
20) D 3, 214.

Marie gespielt hatte. „Götz" wurde dann erst wieder am 5. Juni 1809 in Goethes neuer Bühnenbearbeitung in Frankfurt gegeben. Beide Aufführungen waren jedenfalls Börne unbekannt, und erst auf seinen mehrmaligen öffentlichen Hinweis auf „Egmont" ging dieser mit der Musik von Beethoven am 23. April 1821 über die Frankfurter Bühne. Zwei Jahre vorher war im Frühjahr zum erstenmal „Tasso" gespielt worden, der dann am 28. August 1819 zu Goethes siebzigstem Geburtstage wiederholt wurde. Die Frankfurter Erstaufführung der „Iphigenie" folgte gar erst am 24. März 1831.[21]

Wie Börne somit die klassischen Dramen der deutschen Literatur öfters auf der Bühne sehen möchte, so empfiehlt er in seiner Kritikerzeit, wie schon gesagt, auch die Meisterwerke fremdländischer Dramatik zur Aufführung auf unserer Bühne. Die vielen Uebersetzungen weniger wertvoller oder gar minderwertiger französischer Stücke aber möchte er aus unserem Repertoire verbannt wissen, weil sie gemeinsam mit den Erzeugnissen unserer wertlosen Produktion nur die weitere Verflachung des deutschen Theaterpublikums bewirken. So kämpft er gegen den schlechten Spielplan, um mit dazu beizutragen, die Menge von ihrer falschen Auffassung des Theaters als einer Vergnügungsanstalt abzubringen.

Dieser Auffassung eines großen Teils des Publikums kam damals leider die zeitweise Benutzung der Schauspielbühne zu Variétévorstellungen entgegen. Börne berichtet einmal voll Ironie von solchen Vorstellungen während der Frankfurter Herbstmesse des Jahres 1820, das Theater habe durch den indischen Gaukler, der einen „Leckerbissen" fürs Publikum bedeutete, die besten Meßgeschäfte gemacht; bei neun Vorstellungen sei das Haus jedesmal übervoll gewesen, und der Gaukler habe sich so meisterhaft im Degenschlucken und im Spiel mit Messern und Kugeln gezeigt, wie selten ein Spiel auf diesen Brettern; während „bei den gewöhnlichen Schauspielen von Schiller" nur ein Teil des Orchesters musiziere, sei bei der Festmusik zum Seiltanzen des Gauklers das ganze Orchester mit allen vierzig Mitgliedern beteiligt gewesen.[22] Unterm 7. Juni 1816 meldet der Frankfurter Theaterzettel das Gast-

21) E. Mentzel, Das alte Frankf. Schauspielhaus etc. S. 61 u. 73 f.
22) D 3, 198 ff.

spiel einer Tänzerin aus Rom, die in einem „Fecht-Schauspiel" auf der Bühne mit Herren aus dem Publikum focht.[23]

Börne betrachtet auch diesen Mißbrauch des Theaters als eine Konzession der Bühnenleitung an den seichten Geschmack der Menge, und dasselbe erkennt er in der Wiedererweckung des Hanswursts in Bäuerles und Carls Staberliaden, durch die immer eine volle Theaterkasse erzielt wurde. Der Frankfurter Spielplan der damaligen Zeit enthält von diesen Stücken u. a. Bäuerles Possen „Staberl, Parapluimacher, Bürgergardist, Wetterableiterfabrikant, Politiker und Bräutigam", „Die Hochzeit des Parapluimachers Staberl" und Carls Lokalposse „Staberls Reiseabenteuer in München und Frankfurt".[24] Börne will den Kunstgeschmack des Publikums heben, das sich auf der Bühne nicht mit solch seichter Unterhaltung begnügen soll, um so durch das Theater auch draußen im Leben höheren Interessen zugänglich zu werden. Aus diesem Grunde wendet er sich gegen die Wiedergeburt des Harlekins auf unserer Bühne und nimmt damit eine gegensätzliche Stellung zu Lessing ein, der sich im achtzehnten Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" als einen bedingten Verteidiger des Harlekins bekennt.[25] Bei der Zusammenstellung von Börnes Forderungen an die dramatische Neuproduktion wird auf diese Auffassung Börnes noch zurückgekommen werden.

Im folgenden wollen wir zunächst die Ursachen betrachten, auf die Börne die minderwertige zeitgenössische Dramenproduktion zurückführt. Claurens Lustspiel „Der Wollmarkt", ein gänzlich unbedeutendes Unterhaltungsstück, das in hohem Grade Börnes Mißfallen erregt, ist erfolgreich über mehrere deutsche Bühnen gegangen. Dieser Erfolg beweist ihm aber nur, daß die Zuschauer Deutsche waren mit einem schlechten Geschmack, und als er (etwa 1827) über das Stück schreibt,[26] prägt er die Worte: „Ich habe es immer gedacht und oft gesagt, daß kein Schauspieldichter sich über sein Volk und seine Zeit erheben könne. Ein Philosoph, ein Religionslehrer, ein Staatsmann, ein Naturkundiger können ihren Zeitgenossen vorauseilen; aber ein dramatischer Dichter vermag es nicht.

23) A. Bing, Rückblicke etc., I, 106.
24) a.a.O. S. 120 u. 159.
25) C 6, 168.
26) Die Besprechung erschien erst 1829 im Erstdruck der „Dramaturg. Blätter".

Sokrates wurde hingerichtet, Columbus verlacht, aber Shakespeare wurde schon von seinen Zeitgenossen erkannt und geehrt. Wie ein Volk, so seine Schauspiele."[27] Das Theater bedeutet ja Börne Kunst für das Volk. Auf das Volk hatte es schon in seinen frühesten Anfängen gewirkt. Börne erkennt deutlich, daß das Theater ohne unmittelbare Wirkung auf die Menge seine Bedeutung verfehlt; deshalb hält er es für selbstverständlich, daß ein Dramatiker nur in der Gegenwart seines Volkes wurzeln könne, um den in seiner Zeit wirkenden Kräften die Möglichkeit für das Verständnis seines Werkes zu entnehmen.

„Schauspiele sind für die Menge, und was der Menge nicht gefällt, berührt sie gar nicht," schreibt Börne im November 1828.[28] Er sieht, wie die klassischen Dramen als Werke einer abgesunkenen Epoche im Herzen der Menge keinen Widerhall finden, und er kennt zur Genüge das Vergebliche seines langen Kampfes, dieser Menge den Weg zu unseren Großen zu erschließen. Freilich ist er selbst von dem hohen Wert ihrer dramatischen Werke durchdrungen und weiß, daß sie Geltung für die Zukunft haben, sonst wäre er nicht immer für sie eingetreten, er, der trotz seines kränkelnden Körpers ja mit aller Energie daran arbeitet, seinem Volke eine bessere Zukunft herbeiführen zu helfen.

Während aber dieKlassiker zu Börnes Zeit fast ausschließlich nur bei der gebildeten Oberschicht des Volkes auf einiges Verständnis trafen, war die Menge nicht davon abzubringen, im Theater bloß Unterhaltung, Vergnügen oder höchstens Rührung zu suchen. Ueber ein solch unreifes Volk, meint Börne erbittert und anklagend, können sich die Schauspieldichter allerdings nicht hoch erheben, wenn sie von der Menge verstanden sein wollen. Eben weil sie dies wollen, kommen Börnes zeitgenössische Dramatiker, leider viel mehr als es einer echten Kunst zuträglich ist, dem Geschmack der Menge entgegen. Daß sie deren Wünschen zu weit nachgeben, darin erblickt Börne die Schwäche seiner Zeit. „Das Drama ist Abbild des Lebens, und ist das Leben klein, ist die Kunst es auch."[29] Die Schwäche der Zeit erkennt er mit dem Verfasser eines von ihm besprochenen Buches[30] auch in den

27) D 1, 305.
28) D 1, 324 u. 397.
29) D 1, 223.

Helden der meisten neuen Tragödien. Es sind oft nur Schwächlinge, die als Opfer ihrer Leidenschaften mutlos untergehen, statt mit dem Schicksal zu ringen. Börne ist überzeugt davon, daß die allgemeine Sittenverderbnis der Zeit, die „das Herz schlaff gemacht und die Empfänglichkeit für große Tugenden abgestumpft", auch eine Abnahme des Geschmacks für das Trauerspiel beim Publikum hervorgerufen habe. Ebenso stimmt Börne mit dem Verfasser jenes rezensierten Buches darin überein, daß die weiblichen Mitglieder des gebildeten Publikums nur deshalb dieTragödie nicht mehr mögen, weil sie auf Grund einer verkehrten Erziehung und Bildung „für die Wohltätigkeit eines durch moralische Veredelung lohnenden Schmerzes" unempfänglich sind und auf der Bühne nur glückliche Liebende sehen wollen, „da ihr ganzes Leben ein Roman der Liebe ist".[31] Die Sittenverderbnis der Zeit, heißt es an derselben Stelle, erstrecke sich auch auf die Regierungsvertreter, die nur in politischer Hinsicht ängstlich darüber wachen, daß nichts „dem Geiste der Regierung Abholdes, die bürgerliche Freiheit oder Beschränkung der Willkür Betreffendes" im Drama verkündet werde, aber dessen sittlichen Gehalt größtenteils ganz ohne Aufsicht lassen. Der Grund mag darin liegen, daß die Machthaber „bei der steigenden Tendenz zur unbeschränkten Herrschaft und Allgewalt den Völkern hierdurch ... den Trank der Vergessenheit ihrer Leiden reichen wollen".[32] Man lese diese Bemerkungen und versuche es, anderer Meinung zu sein, fügt Börne hinzu.

„Wie ein Volk, so seine Schauspiele." Börne spricht damit aus, daß er das Drama als ein Produkt der nationalen Entwicklung ansehe. Die Franzosen nennt er einmal ein Weibervolk, das einige Tugenden und alle Fehler des weiblichen Geschlechts, namentlich dessen Oberflächlichkeit, besitze. „Wie könnte unter einem solchen Volke eine gute Tragödie zustande kommen!"[33] Bei den zeitgenössischen französischen Dramatikern vermißt Börne jegliches Verständnis für die Leiden der Mitmenschen; sie lieben nichts als sich allein. „Racine betete wenigstens Ludwig XIV. an, und

30) J. Graf v. Soden, Die Staats-National-Bildung. Aarau 1821, C 6, 152 ff.
31) a.a.O. S. 167.
32) a.a.O. S. 166.
33) D 1, 228.

daran ist gelegen, daß man religiös sei, gleichviel, welche Religion man habe, daß man nicht für seinen eigenen Leib, daß man für irgendein Gedankenbild lebe und sterbe, und wenn es auch nur für einen König wäre."[34]

Bei den Engländern dagegen sieht Börne charaktervolle Menschen. Dort brauchen die Dichter im Drama nur treu und vollendet die Natur nachzuahmen, um Gutes zu schaffen. An anderer Stelle weist er hin auf Shakespeare, der wertvolle Stücke schreiben konnte, weil er in einem national hochgestimmten Zeitalter des englischen Volkes lebte.

Bei uns Deutschen aber wurde zu Börnes Zeit die nationale Entwicklung durch die Reaktion gehemmt und unser Volk in Unfreiheit niedergehalten. Je unfreier aber ein Volk sei, meint Börne, desto romantischer werde seine Poesie und lege einen verhüllenden Schleier über die Erscheinungen des wirklichen Lebens.[35] „Die Skulptur kam in der christlichen Zeit durch die Entwöhnung, nackte Gestalten zu sehen, herunter, und die Ungewohnheit, nackte Charaktere zu sehen, läßt die dramatische Kunst in Deutschland nicht aufkommen."[36] Während Börne am französischen Drama die Gebrechen der französischen Nation erkennt, sind zu seinem größten Aerger die Schwächen des deutschen Dramas ein Zeichen der „Unnationalität" des deutschen Volkes. „Ein Volk, das nur der Pferch zum Volke macht, das, außer demselben, denWolf fürchtet und den Hund verehrt, und wenn ein Gewitter kommt, die Köpfe zusammensteckt und geduldig über sich herdonnern läßt; ein Volk, das beim Jahresschlusse der Geschichte gar nicht mitgerechnet wird, ja, das sich selbst nicht zählt, wo es selbst die Rechnung macht, — ein solches Volk mag recht gut, recht wollig, ganz brauchbar für das Haus sein; aber es wird kein Drama haben, es wird in jedem fremden Drama nur der Chor sein, der weise Betrachtungen anstellt, es wird nie selbst ein Held sein."[37] Deutlich geht aus dieser Stelle Börnes Absicht hervor, unser Volk und seine Dramatiker aufzurütteln und zur Größe wiederzuerwecken, gemäß seinem Worte: „Man muß nicht aufhören, sie zu ärgern; das allein kann helfen ... Man muß sie zum Nationalärger stacheln, kann man sie nicht zur

34) a.a.O.
35) D 1, 347.
36) D 1, 212.
37) a.a.O.

Nationalfreude begeistern, und vielleicht führt das eine zum andern. Man muß ihnen Tag und Nacht zurufen: Ihr seid keine Nation, ihr taugt nichts als Nation ... Aber ein Volk ist wie ein Kind, man muß es belehren, man kann es schelten, strafen; doch soll man nur streng scheinen, nicht es sein; man soll den Zorn auf den Lippen haben und Liebe im Herzen."[38]

Und wieder steigt der Zorn in ihm auf, wenn er an seinen jahrelangen erbitterten Kampf um die Hebung unseres Theaterspielplans denkt. Er verzweifelt schier daran, daß durch Bühne oder Kritik auf die Deutschen überhaupt einzuwirken sei, da er immer wieder sehen muß, wie das Volk sich gleichsam seine Bühne erzieht, während es doch Börnes Ueberzeugung ist, daß das Theater dem Volke stets Führer sein müsse. Natürlich geht sein Glaube nicht dahin, daß ein Bühnendichter etwa das Volk umgestalten könne.[39] So will er als Kritiker es wenigstens unermüdlich stacheln, damit es sich seiner Fehler bewußt werde, die der Entwicklung des deutschen Dramas entgegenstehen.

„Der Deutsche liebt Reden, die Rede ist ihm die geliebte Suppe ... Reden heißt uns handeln, und schweigen groß handeln."[40] Ein wirklich tatkräftiges Handeln im Drama verstehen solche Menschen gar nicht, meint Börne. „Der Dichter mag etwas Handlung hineinbrocken, aber nicht zuviel, sie muß Platz zum Schwimmen haben."[41] Ueber die Ursache unserer Vorliebe für Worte ist er der Ansicht, daß diese unserer Scheu vor Handlungen entspringe und nicht etwa umgekehrt, unsere Gleichgültigkeit gegen Handlungen aus unserer Vorliebe für Worte hervorgehe. „Der Deutsche reflektiert über alles, sieht alles aus der Vogelperspektive und ist darum nie in der Mitte der Sache."[42] Deshalb herrsche auch in vielen unserer Dramen kein rechtes Leben, sagt Börne einmal. Ueberall sieht er die öde Stagnation der Reaktionszeit, die jede freie Entfaltung des deutschen Volkscharakters untergräbt. „Unser stilles, bescheidenes, verschämtes Wesen, unsere Tugend hinter dem Ofen und unsere Scheinschlechtigkeit im öffentlichen Leben, unsere bürgerliche Unmündigkeit und unser großes Maul am

38) M. Holzmann, Aus dem Lager der Goethegegner, S. 144 f.
39) D 1, 324.
40) D 1, 324 u. 212.
41) D 1, 324.
42) D 1, 213.

Schreibtisch — alles dieses vereint, steht der Entwicklung der dramatischen Kunst mächtig im Wege."[43] Er ärgert sich außerordentlich über das Unmännliche und die Tatenscheu der Masse, in deren Leben es anscheinend überhaupt kein energisches Handeln gebe und die gar für die Notwendigkeit der Gestaltung sozialer oder politischer Zustände im Drama auch nicht das geringste Verständnis habe. „Handlung — Gestaltung — woher? Ich wollte lieber verdammt sein, alle Hochzeitsgedichte für alle Philisterbräute in Deutschland zu machen, als Schauspiele für ihre Väter, Männer und Brüder. Worte, Worte, Worte .... Der Teufel mag Komödien schreiben für solche Menschen!"[44]

Ein andermal fragt Börne, ob unsere Dramatiker besser sein können als unser Volk, und beantwortet (1829) voll Erbitterung seine Frage selbst: „Alle unsere dramatischen Dichter, die schlechten, die guten und die besten, haben das Nationelle der Unnationalität, den Charakter der Charakterlosigkeit."[45] Das gute deutsche Herz, ein richtiges „Hausherz", das uns zur warmen Stube und den gemütlichen Pantoffeln treibt, verderbe unsere dramatische Kunst, heißt es in der Vorrede. Dem tragischen Dichter ergehe es wie dem Schweizer Soldaten, der fahnenflüchtig wird, wenn er den Kuhreihen hört, fährt Börne fort; der Held sitze so warm im Herzen des Dichters, daß er im letzten Akt aus dem Charakter falle und wir ihn unaufhörlich weinend hinter dem Ofen sitzen sehen, statt daß er auf dem Schlachtfelde bis zum Untergange weiterkämpfe. Aus dieser „weinerlichen Stimmung" der Dramatiker leitet Börne „das lyrische Gedudel" her, worunter er die in die Dramen eingestreuten Lieder versteht, die er bei Schiller und dessen Nachahmern nicht mag.[46]

Am meisten aber verübelt es Börne den zeitgenössischen Dramendichtern, daß sie, furchtsam und feige, nur immer besorgt seien, man könnte irgend etwas aus einem ihrer Werke übel deuten. Diese Vorsicht, die dem Deutschen im Blute stecke und ihn am freien Schreiben hindere, bezeichnet Börne als die verderblichste Art der Zensur. „Wir werden zensiert geboren, unsere Ammenmilch ist zensiert ... Wir sind so sehr

43) D 1, 212.
44) D 1, 324 f. u. 217.
45) D 1, 216 u. 212.
46) D 1, 213 f.

gewöhnt, vorsichtig zu sein, daß uns die Vorsicht zu tierischem Instinkte geworden . . ."[47] Im Jahre 1829, als Börne schon an das politische Drama als eine Notwendigkeit für die deutsche Bühne denkt, ist nach seiner Ansicht die Feigheit unserer damaligen Dramatiker auch daran schuld, daß sie nicht wirkliches, gelebtes Leben der Gegenwart darstellen. Er meint, nur weil sie sich fürchten, „irgend ein Schwachkopf auf einer der Inseln im Stillen Ozean" könne Anstoß nehmen, verspotten sie lieber die Torheiten des vorigen Jahrhunderts oder züchtigen mit regerem Eifer die Verbrechen des vorigen Jahrtausends, ehe sie „aus dem Tone der Zeit spielen". Gelingt es aber tatsächlich einmal einem dramatischen Dichter, in einem dramatischen Werke das wahre Gesicht des Lebens zu zeigen, so leugnet er ängstlich jede Absicht, um ja nicht etwa gedeutet zu werden; gern opfert er in diesem Falle den Künstlerruhm seiner Ruhe auf und sagt dann wie Müllner im Vorspruch „An die Leser" zu „König Yngurd":

„Bemüht euch nicht, im Buche der Geschichte
Der Quelle meines Liedes nachzuspüren;
Die Wirklichkeit taugt selten zum Gedichte."[48]

Es sei alles erfunden, bemerkt dort der „mutige" Müllner, er habe dabei an nichts gedacht, „und an nichts zu denken, das sei die rechte Art, eine Tragödie zu schreiben! denn

„Was niemals war, das ist zu allen Zeiten".[49]

Eine solche Verteidigungsrede wurde vor allem wegen der strengen Theaterzensur gehalten, vor der die Dramendichter fürchteten, „gedeutet" und verboten zu werden. Vorbeugend wendet sich deshalb A. Müllner, der bekanntlich ein Neffe Gottfried August Bürgers war, in der Vorrede zu seinem ebengenannten Trauerspiel, in welchem er verschiedentlich auf die Gegenwart anspielt, an seinen König „Friedrich August den Gerechten", als dessen unterwürfigen Verehrer er sich bezeichnet und dem er in dankbarer Treue versichert, seiner „väterlich milden Herrschaft als Mensch und Bürger, als Gatte und Vater für die Wohltat desjenigen Lebensglückes verpflichtet zu sein, welches dem genügsamen Untertan der ruhige Lauf des Staatsschiffes auf gewohnter Bahn und die gleichförmige Bewegung seines Ruderschlags gewährt".[50] In

47) D 1, 214.
48) D 1, 215.
49) a.a.O.
50) Ad. Müllner, König Yngurd, Leipzig 1817, Vorrede.

einer längeren Beilage, die Müllner dem Erstdruck seines „Yngurd" nachstellt, gibt er u. a. auch den Grund dafür an, warum er am Anfang des Dramas bemerkt habe, die Handlung spiele ungefähr ein Jahrtausend vor der christlichen Zeitrechnung: „Geographie und Geschichte, Kirche, Staatskunst und — Zensur treiben einen Poeten oft so gewaltig in die Enge, daß er kaum weiß, wo er mit den Geschöpfen seiner Einbildungskraft (zumal wenn Könige darunter sind) hin soll im Raum und in der Zeit. Lassen ihm dergleichen Rücksichten keine andere Zeit übrig, als eine solche, deren Sitten und Begriffe zu seinen Zwecken nicht taugen, so darf es ihm auf einen Anachronismus von ein paar tausend Jahren nicht ankommen".[51]

Bei der Schärfe der Zensur war es auch wirklich nicht leicht für die damaligen Dramatiker, die ja nichts von Börnes Kämpfernatur hatten, in ihren Bühnenwerken zur Gegenwart Stellung zu nehmen und noch dazu oppositionell vorzugehen, wie es Börne gern gewünscht hätte. Er sah in der Zensur stets eins der Haupthindernisse für den Aufstieg des deutschen Dramas und Theaters und hat deshalb auch während seiner ganzen schriftstellerischen Tätigkeit immer voll Spott gegen sie gestritten.[52] So versetzte er ihr, wo es irgend anging, einen Seitenhieb, um sie zu verhöhnen und ihr dadurch in der Oeffentlichkeit zugleich etwas von ihrem Schrecken zu nehmen. Als Kotzebues Lustspiel „Die Beichte" aus Rücksicht auf die christlichen Theaterbesucher unter dem Titel „Das Geständnis" auf die Bühne kommen muß, meint Börne sarkastisch, wir erleben es noch, daß die Polizei verbietet, Lauben auf der Bühne zu errichten, damit die Juden nicht argwöhnen, man

---

51) a.a.O. S. 356.

52) Der Rat in Frankfurt hatte schon 1791 in den Verhandlungen zur Gründung des Frankfurter Nationaltheaters durch eine Aktiengesellschaft die Zensur aller neuen Stücke für sich in Anspruch genommen. Die am Sonntag darzustellenden sollten aber, gleichviel ob alt oder jung, sämtlich der Zensur unterliegen (A. Bing, Rückblicke etc., I, 9). In Preußen wurde die Theaterzensur durch Circular-Verfügung vom 16. März 1820 eingeführt. Darin wurde angeordnet, daß auf keinem öffentlichen Theater (mit Ausnahme der für Königliche Rechnung administrierten) irgend ein gedrucktes oder ungedrucktes Stück ohne vorherige Erlaubnis der Zensurbehörde aufgeführt werden durfte. (W. Klein, Der preußische Staat und das Theater i. J. 1848, S. 46, Anmerk.)

wolle ihr Laubhüttenfest verspotten.[53] In seinem Schauspiel „Elise von Valberg" gibt Iffland die unmögliche Charakterzeichnung eines Fürsten, „der wie ein verliebter Perückenmacher sich gebärdet", wozu Börne bemerkt: „Eine gestrenge Obrigkeit sollte gar nicht dulden, daß Allerhöchste Personen auf der Bühne so lächerlich gemacht werden."[54] Selbstverständlich sind diese Worte nur ironisch gemeint, da er nicht ernsthaft daran denken kann, die Zensur gegen die zeitgenössischen Bühnenwerke etwa deshalb mobil machen zu wollen, weil sie künstlerisch wertlos sind.

Besonders aber ist er darüber empört, daß die ewige Rücksichtnahme auf die Zensur sogar zu schlechten Bühnenbearbeitungen klassischer Dramen führt. An der Frankfurter Aufführung des „Don Karlos" im Jahre 1818 rügt Börne, daß Domingo, der Beichtvater des Königs, durch einen Staatssekretär Perez ersetzt werde, der sich in Schillers Drama wie ein Meteor, der aus den Wolken gefallen sei, ausnehme. Viele Reden Domingos erscheinen ganz sinnlos in seinem Munde, da er mit Verhältnissen vertraut sein soll, in denen wohl ein Beichtvater, nicht aber ein Staatssekretär Bescheid wissen könne.[55] Im ganzen „Wilhelm Tell" hat man (auch 1818) statt des Wortes „Oesterreicher" das Wort „Fremdlinge" gesetzt, und Börne ereifert sich darüber, daß man erst erraten müsse, wenn man von „Fremdlingen" reden höre, ob darunter Christen oder Hottentotten gemeint seien. „Soll man in der freien Stadt Frankfurt nicht sagen dürfen, daß vor fünfhundert Jahren ein österreichischer Statthalter in der Schweiz schlecht hausgehalten, und daß die Gebirgsbewohner uralter Freiheit endlich solcher Herrschaft satt geworden? .... Da seht ihr selbst, welch üble Folgen es hat, wenn eure Circenses so schlecht sind..."[56]

In seiner Kritik zu Henriette Sontags Gastspiel im Jahre 1827 in Frankfurt macht er sich darüber lustig, daß andere Rezensenten überschwenglich den Namen der großen Sängerin

53) D 2, 84. Kotzebue selbst nahm solche Abänderungen nur ungern vor. Man vergleiche den Vorbericht zu seinem Trauerspiel „Die Spanier in Peru", wo er sagt, daß er erst auf Schröders Drängen hin den lüsternen Valverde aus einem Kaplan in einen Geheimschreiber umgewandelt habe. (Theater von A. v. Kotzebue, V, 6.)

54) D 1, 237.

55) D 1, 241.

56) D 2, 87.

gepriesen hätten, in dem zugleich Sonne und Tag enthalten sei, und es wäre ein unaufhörliches Besingen der Sonne und des Tages gewesen, fügt er hinzu. „Ich wüßte nicht, was ich darum gegeben, hätte die Sängerin statt Sontag ‚Freitag' geheißen. Dann hätte noch ein deutscher Zeitungsschreiber die Freiheit besingen dürfen, und man würde den Druck der Freiheit einmal auf eine andere Art gesehen haben; denn der mitberauschte Zensor hätte wahrscheinlich aller nüchternen Reklamationen gespottet."[57]

Bei der Besprechung eines französischen Stückes („Dame Censure" von Lemercier, Paris 1823) trägt er mit feinster Ironie den Zensoren seine Meinung von ihnen vor. So findet er es angeblich von den Freunden der Preßfreiheit recht dumm, die Zensur zu befehden. „Was können sie dabei gewinnen? Nichts, als daß endlich kein Mann von Geist und Herz wird Zensor sein wollen, und daß man genötigt sein wird, die Zensur den Nachtwächtern anzuvertrauen. Ein Schriftsteller von Verstand hat nie einen Zensor von Verstand zu fürchten."[58] Ebenso bezeichnet es Börne spöttisch als unwahr, daß durch die Zensur die Aufklärung verfinstert, Kunst und Wissenschaft, Geist, Gemüt und jede Bürgertugend gehemmt werde. Wäre dies wahr, fährt er in seiner ironischen Weise fort, so müßte man es zu verheimlichen suchen. „Man muß statt von der Wirksamkeit, von der Unwirksamkeit der Zensur sprechen und zeigen, daß die öffentliche Meinung elastisch ist und, niedergedrückt, eine weit größere Kraft äußert, als sie freigelassen geoffenbart hätte."[59]

Ein andermal wieder gibt er unumwunden zu, was er von der deutschen Zensur hält: „Wie habe ich mich auf meinen Reisen bemüht, etwas zu finden, das lächerlicher wäre als die deutsche Zensur! Aber ich habe vergebens gesucht."[60] Im Jahre 1832 kommt er jedoch zu der Ueberzeugung, daß nun auch in Paris unter genau denselben politischen und moralischen Vorwänden wie bei uns durch die Zensur dem französischen Drama und Theater Fesseln angelegt werden. In einem seiner Pariser Briefe schreibt er von einer Klage Viktor Hugos gegen den Minister, der die Aufführung von dessen Drama

57) D 2, 25.
58) D 1, 355.
59) D 1, 355 f.
60) C 7, 103 f.

„Le roi s'amuse" verboten hat.[61] So unwillig Börne darüber ist, daß einflußreiche Abgeordnete beim Minister jetzt die Unterdrückung des Hugoschen Stückes durchgesetzt haben, so freudig berichtet er von einer erfolglosen Bittschrift derselben Deputierten aus dem Jahre 1829, in der sie Karl X. gebeten hatten, daß das Théâtre Français „ohne weiteres und von wegen des Königs" allen Werken der jungen, liberalen Romantiker verschlossen werden möchte. „Karl X. lachte und antwortete mit Geist, daß in literarischen Angelegenheiten er, wie wir alle, nur seinen Platz im Parterre habe. Die Bittschrift starb an ihrer Lächerlichkeit," schließt Börne mit Genugtuung.

In der Vorrede zu seinen „Dramaturgischen Blättern" erinnert er (1829) auch an Grillparzer, in dessen letzten Werken er am deutlichsten zu erkennen glaubt, wie die Zensur selbst auf einen echten Dichter lähmend einzuwirken vermag. Am 28. Februar 1828 hatte im Burgtheater die Uraufführung von Grillparzers Drama „Ein treuer Diener seines Herrn" stattgefunden, das Börne inzwischen kennengelernt haben mochte. Als er nun in der Vorrede auf Grillparzer zu sprechen kommt. scheint ihm die Figur Bankbans, des treuen Dieners seines Königs, vorzuschweben, dessen Untertanentreue dem liberalen Börne freilich nicht anders als unverständlich sein kann, so daß er im Gedenken an des Dichters Erstlingswerke schreibt: „War nicht Grillparzers jungfräuliche Muse schön und hold? Nun seht, seht! Man hat sie der ehrlosesten Mißhandlung preisgegeben, in der Wachtstube der Polizei wurde sie geschmäht und geschändet, und jetzt schleicht sie bleich und mit verweinten Augen umher, daß einem das Herz vor Mitleid springen möchte."[62] Bei diesem Hinweis auf Grillparzer, dessen „Goldenes Vließ" schon Börne lange nicht so gut wie „Sappho" gefallen hatte,[63] trifft er wenigstens insofern das Richtige, als die Zensur dem Dichter wirklich oft sehr viel Aerger und fast gänzliche Entmutigung zu fernerem Schaffen gebracht hat. Schreibt dieser doch selbst darüber: „Aeußere Ursachen, die mir seit der Aufführung des „Ottokar" (19. Februar 1825) die Arbeit verleidet haben, waren: Mißmut über das Nichtdurchgreifen dieses Stückes, über das Unbeachtetbleiben desselben von Seite der Kritik und der Bessern

61) 90. Br. aus Paris vom 20./12. 32. C XI, 181 ff.
62) D 1, 214.
63) N. S. III, 28 f.

in Deutschland, Nachwirken des Aergers über die Zensurkämpfe vor der Aufführung ... Hätte ich nie etwas anderes geschrieben, als wobei es sich darum handelt, ob Hans die Grete bekommt oder nicht bekommt, ich wäre der Abgott der Staatsgewalten gewesen. Kaum aber ging ich über diese engen Verhältnisse hinaus, so fing die Verfolgung von allen Seiten an." Dadurch immer wieder in Mißhelligkeiten geratend, fürchtet er, daß „die Hunde", die jeden seiner Schritte belauern, ihn über kurz oder lang doch unterkriegen werden.[64] Das Niederdrückende dieser mannigfachen Widerwärtigkeiten, deren Hauptquelle Börne in der Zensur erblickte und die Grillparzer an der Zukunft fast verzweifeln ließen, lastete ja bekanntlich derartig auf dem Dichter, daß er es einmal mit folgenden Worten gekennzeichnet hat: „Die unsichtbaren Ketten klirren an Hand und Fuß. Ich muß meinem Vaterlande Lebewohl sagen, oder die Hoffnung auf immer aufgeben, einen Platz unter den Dichtern meiner Zeit einzunehmen. Gott! Gott! ward es denn jedem so schwer gemacht, das zu sein, was er könnte und sollte!"[65]

Ein anderes Hemmnis für das künstlerische Schaffen des großen Wiener Dramatikers sieht Börne in Grillparzers abhängiger Stellung in Wien, die ihn bei der Abfassung seiner Werke zu Zugeständnissen an die Regierungsgewalten zwingt. So schreibt Börne, nachdem er „Das goldene Vließ" gelesen hat, in einem bereits angedeuteten Briefe vom 30. Januar 1825 aus Stuttgart: „Der arme Mensch, ich hätte weinen mögen. Nichts gehalten von dem, was die „Sappho" versprochen, so weit unten, daß er nicht mehr sinken kann. Wie konnte es anders kommen? Er ist in Wien, und schematisierender Hof-Concipient. Teufel auch, das könnte einen Shakespeare zu Grunde richten."[66] Börne ist überzeugt, daß kein dramatischer Dichter eine Hofstelle inne haben oder sich sonst in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Hofe befinden dürfe, sonst wird sich in seinen Stücken immer der Niederschlag einer servilen Gesinnung zeigen.[67]

64) Grillparzers Werke, hrsg. von Rollett u. Sauer, VIII, 214 u. 223 f. u. IX, 162.

65) Grillparzer, VIII, 274.

66) N. S. III, 28 f.

67) Man vergleiche hierzu folgende Stelle aus Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre" (3. Buch, 8. Kap.) und beachte hierbei auch die Beziehung zu den weiter oben genannten Worten Börnes

Der französischen Tragödie „Saul" von Alexander Soumet, der Privatbibliothekar des Königs ist, merkt es Börne gleich an, daß der Verfasser Hofbeamter ist, weil in dem Stücke ganz zur Unzeit „christlich gefrömmelt" wird (D 2, 229). Ebenso mangelt der Frau von Weißenthurn als einer Wiener Edeldame in einem Schauspiel, das Alba und die Niederlande zum Gegenstande hat, nach Börnes Urteil „nicht bloß die Gabe, sondern auch Wille und Freiheit, Szenen aus einem die Gewaltherrschaft bekämpfenden Bürgerkriege der Wahrheit, dem Rechte und den Sittengesetzen entsprechend darzustellen".[68] In dem Lustspiel „Die beiden Gutsherren" von Jul. v. Voß erkennt Börne „das leibhafte Preußentum" des Verfassers, eines ehemaligen preußischen Offiziers, der, wie Börne sagt, der treueste Untertan von der Welt sein mag und wegen seiner Bürgertugend verdiene, alle seine Tage an einem Hofe zu verleben, an dem das spanische Rohr regiert. Das Stück beginnt nämlich in Klein-Rohrshof, wo die Arbeiter tüchtig Prügel bekommen und der strenge Gutsherr gleichsam als Belohnung für seinen Despotismus „nichts als Freude und Segen an Kind und Rind" erlebt. „Aber welcher Teufel blies ihm (dem Verfasser) ein, seine guten Gesinnungen zu dramatisieren? Er hat dadurch die ehrwürdigste Sache lächerlich gemacht."[69] Börne läßt uns hier in Ungewißheit, ob er bei der „ehrwürdigsten Sache" an die dramatische Kunst denkt oder spöttisch darunter die Bürgertugend des Dichters versteht.

In der Kritik zu Claurens „Wollmarkt" stellt er sich jedenfalls selbst ironisch als treuen Untertan hin, dessen Pflicht es sei, staatsgefährliche Gesinnungen und demagogische Umtriebe aufzudecken und anzuzeigen. Er bedient sich dieser Ausdrucksweise nur deshalb, weil er durch sie die Aufmerksamkeit der Regierung erregen will, die seine darauffolgenden Ausführungen am meisten angehen. In ihnen nimmt er Bezug auf Claurens Beschwerde in der Vorrede zu seinem Lustspiel, „daß das Eigentumsrecht der dramatischen Dichter in Deutschland nicht geschützt wäre, daß jeder Dieb von Abschreiber die

über Racine: „Ich kann mir, wenn ich seine (Racines) Stücke lese, immer den Dichter denken, der an einem glänzenden Hofe lebt, einen großen König vor Augen hat, mit den Besten umgeht ... und ich sehe, durch die Augen eines feinfühlenden Franzosen, Könige, die eine ganze Nation a n b e t e t ..."

68) D 1, 274.

69) D 1, 261.

Handschrift eines Schauspiels nach Belieben vervielfältigen dürfe und jede Spitzbubenbühne ein Stück aufführen könne, ohne den Dichter zu entschädigen".[70] Börne weiß nur zu gut, daß diese Klagen durchaus berechtigt sind; denn er gibt der gedrückten pekuniären Lage der meisten Theaterdichter mit die Schuld am Verfall der dramatischen Kunst in Deutschland. Aber wenn erst das „sogenannte" geistige Eigentum unserer Dramatiker rechtlich geschützt wäre, führt Börne voll Ironie aus, so würde das einen Umsturz „der so heilsam bestehenden Ordnung der Dinge" bedeuten. Jetzt seien die armen Schriftsteller gefügig und immer zu Konzessionen bereit; dann aber würden sie reich werden und hätten es nicht mehr nötig, in ihren Werken als offizielle Lügner aufzutreten, um Staatsdienste zu betteln oder sich „in den Zwinger einer Akademie" einsperren zu lassen, meint Börne. „Aber unsere weisen Staatsmänner," fährt er fort, „suchen das bewährte Alte aufrecht zu erhalten, und bedenken immer, daß das künftige Leben lang genug und das Paradies herrlich genug sei, um deutsche Schriftsteller von wahren Verdiensten für ihre Leiden und Entbehrungen in diesem irdischen Jammertale reichlich zu entschädigen."[71]

Bei seinem Berliner Aufenthalt im Jahre 1828 ereifert sich Börne über die Berliner Schriftsteller, die es sich anscheinend zur Ehre anrechnen, zum Kapitalismus in Abhängigkeit zu treten, indem sie sich in den reichen Familien „füttern" lassen, wobei freilich ihr Geist nicht gedeihe: „Sie geben alle ihre Freiheit einer Partei, einer Koterie hin. Ich hätte große Lust, wie ein Wolf in diese Herde Schafe einzubrechen."[72] Wie für ihn selbst die Freiheit die notwendige Lebensluft darstellt, so erachtet er sie auch als das unbedingte Erfordernis für alles dramatische Schaffen.

Wenn wir aber erst eine freiere Verfassung hätten, dann würde nach Börnes Ansicht nicht nur das dichterische Ingenium der Dramatiker sich freier entfalten können, sondern voraussichtlich würde alsdann auch ihrem geistigen Eigentum gesetzlicher Schutz zuteil werden, was wieder ihren Einnahmen gewiß beträchtlich zugute käme. „Ich wollte wetten", schreibt Börne im letzten der „Briefe aus Paris", „es ist

70) D 1, 308.
71) D 1, 309.
72) Börnes Berliner Briefe, S. 43.

dem dramatischen Dichter Raupach in Berlin noch nie durch den Sinn gegangen, daß, wenn in Preußen eine Staatsverfassung gleich der französischen wäre, er eine jährliche Rente von zehntausend Talern hätte ... Und dabei könnte er dichten, wie es ihm sein Herz eingibt und nicht, wie es der Hof verlangt."[73] Zu Börnes Zeit galt es bei uns noch als Rechtsgrundsatz, daß den Autoren nur für die Ueberlassung ihrer Manuskripte ein einmaliger Anspruch auf Honorar zustand, der aber von den deutschen Theatern, wie uns Grillparzer einmal mitteilt, äußerst bettelhaft befriedigt wurde. Eine Kgl. Hofbühne hat ihm beispielsweise für die „Sappho", die in ganz Deutschland begeistert aufgenommen und häufig gespielt wurde, drei Dukaten bezahlt.[74] Von Börne dagegen hören wir, daß ein Dramatiker in Frankreich ein Manuskript für 4000 bis 10 000 Franken verkaufen kann und ihm außerdem die dortigen Gesetze noch einen großen Teil der Einnahme bei der jedesmaligen Vorstellung seines Stückes zusichern.[75] So erhofft Börne von einer freiheitlichen Verfassung nach französischem Muster nicht nur die Wiederbelebung des deutschen Dramas, sondern auch eine Besserung der pekuniären Lage unserer Bühnendichter. In der Unfreiheit der Reaktionszeit sieht er deutlich den Verderb des deutschen Volkes und damit auch den Niedergang des deutschen Dramas. Schon Herder hatte in seiner Preisschrift von 1775 „Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet" den Verfall der dramatischen Dichtkunst bei den Griechen als ein natürliches Ergebnis der damaligen Zeitverhältnisse erklärt. Als Ursachen dieses Verfalls hatte Herder u. a. das Schwinden des Freiheitsgeistes des griechischen Volkes und den Verlust seiner politischen Freiheit bezeichnet.[76] Die Freiheit im Lande wird nach Börnes Ueberzeugung andere Menschen schaffen,

73) C 12, 214.

74) Grillparzer, 9, 111.

75) N. S. 1, 96. In Preußen kam am 11./6. 1837 (im 11. Todesjahre Börnes) das Gesetz „zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung" heraus. Erst in den vierziger Jahren hat sich nach dem von Börne erwähnten Vorbild der Theater in Frankreich auf unseren größeren Bühnen neben dem einmaligen Honorar für Ueberlassung des Manuskripts auch die Gewinnbeteiligung der Autoren in Form der Tantieme eingebürgert. (W. Klein, Der preußische Staat und das Theater i. J. 1848, S. 179 ff.)

76) Herders Werke, Bd. 5, S. 615 ff.

und ein neues Drama wird aus ihnen den Deutschen erwachsen. Bleibt aber alles beim alten, und die Anzeichen sprechen ihm ja so oft dafür, dann wird „auch der Ehrensold von einer Million zu keinem ‚Hamlet' zu keinem ‚Götz von Berlichingen', zu keinem ‚Wallenstein' begeistern".[77]

Börnes Forderungen zum neuen Drama.

In seiner Goethepolemik sagt Börne einmal, daß der kein rechter Dichter sei, der den Menschen nicht erhebe, veredle und tröste, und als er in Paris hört, daß Goethes Sohn August Ende Oktober 1830 in Rom an einem Nervenschlage plötzlich gestorben sei und den alten Goethe in der Aufregung darüber ein Blutsturz an den Rand des Grabes gebracht habe, schreibt er unterm 8. Dezember 1830: „Es ist entsetzlich mit Goethes Sohn! Ich hätte weinen mögen. Wie hart mußte ein Schicksal sein, das diesen harten Mann mürbe machte ... Es ist mir, als würde mit Goethe die alte deutsche Zeit begraben, ich meine, an dem Tage müsse die Freiheit geboren werden."[1] Börne weiß, daß eine neue Zeit unaufhaltsam heraufsteigt, als deren Vorboten er sich gleichsam betrachtet, wenn er sagt: „Ehe eine Zeit aufbricht und weiterzieht, schickt sie immer fähige und vertraute Menschen voraus, ihr das neue Lager abzustecken. Ließe man diese Boten ihren Weg gehen, folgte man ihnen und beobachtete sie, erführe man bald, wo die Zeit hinaus will. Aber das tut man nicht. Man nennt jene Vorläufer: Unruhestifter, Schwärmer, und hält sie mit Gewalt zurück."[2] Es ist Börnes feste Ueberzeugung, daß beim Uebergange zur neuen Zeit auch die dramatische Kunst neue Wege gehen müsse, und er fühlt sich durchaus befähigt und verpflichtet, dem künstlerischen Schaffen neue Bahnen zu weisen. „Gut, ihr sollt neue Ideen haben," ruft er einmal aus, „zeigt nur erst, daß ihr deren würdig seid; gebt Rechenschaft, wie ihr die alten verwendet!"[3]

Wenn nun G. Brandes in seinen „Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts" behauptet, daß Börne keinen „Kunstsinn in der strengsten Bedeutung des Wortes" besessen habe und sich dabei auf Börnes eigenes Zugeständnis dieser

77) D 2, 103.
1) C 8, 117.
2) C 7, 22.
3) C 10, 6.

angeblichen Tatsache beruft, so beweist er damit nur, daß er ebenso wie manch anderer den Spötter in seiner feinen Ironie mißverstanden hat. Wenn Brandes dann als weiteren Beweisgrund für die Richtigkeit seiner Behauptung — wohl im Hinblick auf Börnes Stellungnahme zum Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe — anführt, Börne verrate seinen mangelnden Kunstsinn auch dadurch, daß er das Was gegenüber dem Wie eines Kunstwerkes bevorzuge, so übersieht er, daß Börne mit seiner Bemerkung „Schiller und Goethe sprechen so oft von dem Wie und Warum, daß sie das Was darüber vergessen",[4] nur seinem Aerger über das lange, nüchterne Theoretisieren beider Luft machen will, von dem ja Goethe selbst im Briefe vom 30. Dez. 1797 sagt: „Die theoretischen Betrachtungen können mich nicht lange mehr unterhalten, es muß nun wieder an die Arbeit gehen."[5] Zudem war auch für Goethe der Gegenstand künstlerischer Darstellung durchaus nicht gleichgültig, wie z. B. aus seinen Worten hervorgeht: „Alles Glück eines Kunstwerkes beruht auf dem prägnanten Stoff, den es darzustellen unternimmt."[6] In ähnlicher Weise äußert sich auch Lessing im 25. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie": „So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten, verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen." Es ist aber trotz dieser Aussprüche kaum anzunehmen, daß Brandes deshalb von Goethe oder Lessing behaupten wollte, ihnen wäre „Kunstsinn in der strengsten Bedeutung des Wortes" nicht zu eigen gewesen.

Als ganz undenkbar erscheint es uns jedoch, daß sich die in Frage stehenden Worte von Brandes auf eine Stelle in Börnes Ankündigung zu seinen gesammelten Schriften beziehen könnten, da dort die Ironie des Verfassers zu handgreiflich ist, als daß eine falsche Auslegung in Betracht käme. Börne gedenkt dort der „gerechten" Kunstkenner, vor denen ihm oft schaudert, weil sie, völlig gleichgültig für das Was der künstlerischen Darstellung, sich ausschließlich nur um deren Wie bekümmern. Wenn er im Anschluß daran sagt: „So bin ich nicht, so war ich nie," so gibt er damit doch nicht zu, daß ihm

4) C 3, 326.
5) M. Holzmann, Aus dem Lager der Goethegegner, S. 96. Briefwechsel zwischen Schiller u. Goethe 2, 224.
6) Goethes Werke, Jub. Ausg., 29, 8.

die Form eines Kunstwerkes durchaus gleichgültig sei. Nach seinem Selbstbekenntnis hat er von der frühesten Jugend an „Gott und die Menschheit vom Standpunkte der Natur betrachtet", und dieser Naturglaube ist es, der ihn nach seiner Meinung vor Verwirrung bewahrt. Wie ihm in dieser weltanschaulichen Einstellung Geist und Materie in eins zusammenfließen, so daß ihm die Materie zugleich Geist und der Geist die unsichtbare Materie bedeutet,[7] so ist ihm auch nur die Verschmelzung des Stofflichen und des Formalen zu einem lebendigen Organismus wahre Kunst. Nur in dem Kunstwerke als Ganzes genommen sieht er dessen erhebende und erlösende Kraft für die Menschen oder Verwirrung und Unnatur. In einem echten Kunstwerk wird ihm die Natur in ihrer ewigen Einheit mit sich selbst offenbar, und das will er sagen, wenn er in der Ankündigung seiner gesammelten Schriften fortfährt: „Ich habe nur immer Gott gesucht in der Natur, die göttliche Natur in der Kunst, und wo ich Gott nicht fand, da fand ich Unnatur, und wo ich die göttliche Natur nicht fand, da fand ich elende Stümperei."[8] Zur Bestätigung für die Richtigkeit unserer Interpretation sei noch auf folgendes Wort Börnes hingewiesen, das er nicht lange vor der „Ankündigung" geprägt hat: „An einem Kunstwerke ist die Form nicht von dem Wesen zu trennen, und es kann die eine nicht ohne das andere verletzt werden."[9] Wenn Börne auch mehrmals diesen oder jenen Stoff als zur dramatischen Behandlung ungeeignet bezeichnet, so darf man dabei doch nicht übersehen, daß sein Tadel sich auch fast immer auf das Wie der Bearbeitung mit erstreckt.

Ausgehend von den klassischen Bühnenwerken eines Lessing, Schiller, Goethe und Shakespeare, sieht er schon von Anfang seiner Kritikertätigkeit „die eigentümliche Bestimmung des Dramas"[10] darin, die Menschen emporzuheben aus der Gedrücktheit ihres Spießertums und Kraftbewußtsein in ihnen zu erwecken, auf daß sie über den grauen Alltag hinweg

7) C 9, 147. Der Einfluß der Schellingschen Naturphilosophie ist hier unverkennbar. Börne hatte als Student in Halle durch Steffens, einen Schüler von Schelling, dessen Naturphilosophie kennengelernt.

8) C 1, 7.

9) M. R. 2, 88.

10) C 8, 183.

wieder furchtlos und hoffend vorwärtsschauen. Nicht ein Hinwegtäuschen über die Misere des Lebens soll es sein; deshalb sein Kampf gegen alles Romantische. Der Kern ihres Menschseins soll herausgeschält werden, damit sie sich überhaupt wieder als Menschen fühlen; deshalb sein Kampf gegen allen Kitsch. Geistige Werte sollen in ihnen erwachen, die ihnen erst die Augen öffnen für die Not der Zeit und den einzelnen bereit machen zur Hingabe an die Allgemeinheit. Das heißt ihm, durch das Drama erheben, trösten und veredeln, wie er es für die Menschen seiner Zeit als dringend notwendig erachtet. Nur aus dem Grunde verurteilt er dramatische Stoffe oder ihre Gestaltung, wenn sie der von ihm als richtig erkannten hohen Bestimmung des Dramas für die Gegenwart nicht genügen.

Daß auch bei ihm das Wie der Behandlung eine sehr wichtige Rolle spielt, geht beispielsweise aus folgender Stelle seiner Kritik zu Claurens Lustspiel „Der Wollmarkt" hervor: „Der Einfall ist artig, und wenn ihn Herr Clauren zum ersten Male hatte, gereicht das seiner guten Laune zur besten Ehre. Aber das ist nicht genug. Ein Einfall ist Glück,Lotteriegewinst; man muß auch zeigen, daß man sein Glück zu benutzen, den Gewinst zu verwenden und zu genießen weiß. Der Gedanke muß gehörig verarbeitet werden. Aber im „Wollmarkt" ist es sehr ungehörig geschehen. Es fehlt an der komischen Kraft, und wo die Kraft nicht fehlt, da fehlt die Ruhe, und wo die Ruhe nicht fehlt, da fehlt die Grazie."[11] Allerdings weiß Börne sehr genau, daß durch die Art des Stoffes gerade beim niederen Volke — und oft auch nicht bloß bei diesem — ein Drama besonders anziehend werden kann. So stellt er bei einer Aufführung der „Räuber" fest, daß das Publikum größtenteils „aus Handwerksburschen und andern Paradiesvögeln sowie aus Knaben" besteht, was er ihrer Lust an Räuber- und Mordgeschichten zuschreibt,[12] weshalb er (an anderer Stelle) sich dahin äußert, daß für die Menschen auf einer niedrigeren Bildungsstufe nicht die Behandlung, sondern die Art des Stoffes ausschlaggebend sei für den Erfolg eines dramatischen Kunstwerkes. „Aber nicht der Stoff, dessen Bildung macht den Meister," fügt er hinzu[13] und bekundet mit diesem Nach-

11) D 1, 304.
12) D 2, 93.
13) M. R., 2, 100.

satz wieder, daß ihm Kunstsinn auch in der strengsten Bedeutung des Wortes durchaus nichts Fremdes ist.

In seiner Rezension zu dem Wiener „Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1821“[14], das mit Expositionsszenen zu Grillparzers „Der Traum ein Leben“ unter dem ersten Titel „Des Lebens Schattenbild“ beginnt, nimmt Börne auch Stellung zu dem Vorschlag eines Schauspielfreundes zur Hebung der dramatischen Kunst. Jener Vorschlag geht dahin, daß „unsere wenigen vorzüglichen“ Dramatiker sich doch entschließen sollten, von der Höhe ihres Schaffens herabzusteigen, da sie beim gewohnten Fluge ihres Geistes nur von wenigen verstanden werden könnten, während die Menge nicht imstande wäre, ihnen auf ihre steile Höhe zu folgen.[15] „Ohne die gute Sache aus den Augen zu verlieren,“ setzt der Schauspielfreund weiter fort, „brauchten die dramatischen Dichter nur auf die Absichten der Menge einzugehen, um sie so unvermerkt von Stufe zu Stufe zu sich zu erheben,“ ein Vorschlag, der wohl in Anlehnung an A. W. Schlegels Wort entstanden sein mochte: „Der dramatische Dichter muß mehr als irgend ein anderer um äußere Gunst, um lauten Beifall buhlen. Aber billig soll er sich nur scheinbar zu seinen Zuhörern herablassen, in der Tat aber sie zu sich emporheben.“[16] „Nein, wahrlich,“ entgegnet Börne auf diesen Vorschlag, „das wäre nicht wohlgetan. Wer sich dazu verstehen kann, hinabzusteigen, der braucht nicht erst hinabzusteigen. Der schöpferische Geist stellt seine Werke hin, wie die Natur die ihrigen, — genieße, wer da mag und kann, nicht alles ist für alle geschaffen.“[17] Wir hören hier den Theaterkritiker der „Wage“, der sich noch ganz im Banne der Klassiker befindet und überzeugt davon ist, daß man in der dramatischen Kunst nicht verdiene, den Besten zu gefallen, wenn

14) a.a.O. S. 96 ff. Grillparzer gedenkt in seinen Tagebuchblättern unterm 4. Okt. 1834 dieser Besprechung durch Börne. (Grillparzers Werke, 8, 358 f.)

15) Man vergleiche hierzu, wie der Verleger Göschen, Leipzig, am Schlusse der Erstausgabe von Müllners „König Yngurd“ für die Michaelismesse 1817 das Erscheinen des Dramas „Van Dycks Landleben“ von Friedr. Kind anzeigt und dabei bemerkt: „Ob dieses Stück bei seiner Vorstellung allen Himmelsbürgern in der obersten Region des Schauspielhauses gefallen wird, daran ist, wie bei allen hohen, wahrhaft poetischen Schöpfungen gar sehr zu zweifeln.“

16) A. W. Schlegel, Vorlesungen etc., I, 33.

17) M. R., 2, 100.

man, wie z. B. Kotzebue, vielen gefällt; nur in der Tonkunst, meint er, sei man „dem Geiste und Gemüte eines jeden um so erreichbarer", je höher man stehe.[18]

Unter „hinabsteigen", das er so scharf verurteilt, versteht Börne, das hohe, reine Wie des künstlerischen Schaffens aufgeben, um dem Verständnis der Menge entgegenzukommen. Es ist deshalb falsch, ganz im allgemeinen zu sagen, Börne habe ein volkstümliches Drama gefordert;[19] denn zum Begriffe der Volkstümlichkeit im landläufigen Sinne, wie ihn Börne verstand, gehört notwendig ein schlichtes Gewand, ein Sichanpassen in der Form an den Geschmack des Volkes, und dagegen hat der Kritiker der „Wage" immer aufs schärfste geeifert. Bekanntlich hat später Wienbarg, der das Volk hochschätzte und sich ganz mit ihm eins fühlte, die Begriffe des „Volksdichters" und des „volkstümlichen Schriftstellers" in besonderem Sinne gebraucht, der von der üblichen Auffassung abweicht und von V. Schweizer in seiner Schrift „Ludolf Wienbarg als Jungdeutscher Aesthetiker und Kunstkritiker" als „echte" Volkstümlichkeit bezeichnet wird.[20] Von dort mag man die Forderung des volkstümlichen Dramas auch auf Börne übertragen haben, was aber als unberechtigt zurückgewiesen werden muß, weil Börne, der das Volk ganz anders ansah, als es Wienbarg tat, auch niemals das Volkstümliche in gleicher Weise wieWienbarg aufgefaßt hat. Volkstümliche Dramen haben bei Börne nur den Wert von Gelegenheitsstücken, wie er sie vor und nach der Julirevolution in Paris kennenlernte. Es waren tendenziöse, künstlerisch gänzlich unbedeutendeWerke, und doch hätte er solche zur selben Zeit auch auf der deutschen Bühne gern gesehen, obgleich er wußte, daß sie nichts mit Kunst zu schaffen hatten. „Gewöhnlich ist kein gesunder Menschenverstand darin," sagte er von ihnen, „aber wozu auch? Ist nicht jedes Volk ein ewiges Kind, und brauchen daher Volksschauspiele Verstand zu haben?"[21] Daraus erhellt deutlich, daß Börne bei volkstümlichen Dramen an einfache Kost für das Volk denkt, an populäre Stücke in leichtfaßlicher Form.

18) D 2, 96.
19) Roseeu, L. Börne als Kunstkritiker, S. 19 f.
20) V. Schweizer, L. Wienbarg etc., S. 58.
21) C 8, 70.

Wenn er auch einmal ärgerlich ausspricht, daß nicht alles für alle geschaffen sei, so weiß er, im Grunde genommen, doch ganz genau, daß jedes echte Drama allen etwas zu sagen hat, was aber von der Menge nicht verstanden wird. Wir sehen ihn deshalb in seinen Kritiken eifrig bemüht, der Menge das Verständnis eines echten dramatischen Kunstwerkes zu erschließen, wie er es zunächst in klassischen Bühnenwerken erblickt. Freilich geht er dabei nicht so zu Werke, daß er zu einem Klassikerdrama „in ungenießbaren Goldbarren des Wissens" eine ausführliche ästhetische Würdigung schreibt. Auf seiner „Wanderung durch die dürre Wüste" der zeitgenössischen Bühnenstücke klopft er mit seiner Wünschelrute überall an und glaubt, daß die hier und da aufsprudelnden Quellen zu einem breiten Strome des Verstehens eines echten Kunstwerkes führen werden. Sicherlich denkt er dabei auch an die schwachen zeitgenössischen Dramatiker und hofft, daß ihnen von dem „ausgemünzten Kupfer", in dem er der Menge die Wahrheit darbietet, auch etwas zugute kommen werde. Weil ihm eine reine künstlerische Form beim Drama als wesensnotwendig erscheint, fordert er für jede gute Neuproduktion auch ein hohes, meisterhaftes Können. Durch das Drama wünscht er ja seelische Erhöhung des Volkes, und wenn ein neuer Dichter, bemerkt er einmal, dem Volke etwa in der Wahl des Stoffes entgegenkommen wolle, wie z. B. Schiller in den „Räubern", so dürfe dies doch nur in der Form eines wirklichen Kunstwerkes geschehen; um aber ein solches zu schaffen, müsse man schon ein großer Meister sein. Das meint Börne, wenn er im Jahre 1821 schreibt: „Man kann als Lustspieldichter so groß sein wie als Tragödiendichter, und wer es in beiden ist, der mag der Menge zu Gefallen die Gestalten, aber nicht die Farben wählen."[22]

Schwachen dramatischen Dichtern empfiehlt Börne, starke historische Personen zum Gegenstande der Behandlung zu nehmen (D 1, 229). A. W. Schlegel hat es einmal ausgesprochen, daß auf dem Felde des historischen Schauspiels die herrlichsten Lorbeeren für die Dramatiker zu pflücken wären.[23] Börne weist freilich darauf hin, daß die Geschichte doch oft recht undramatisch sei (D 1, 351); im Leben einer starken historischen Persönlichkeit finde jedoch auch ein junger Dich-

22) M. R., 2, 100.
23) A. W. Schlegel, Vorlesungen etc., 37. Vorlesg.

ter gewiß genügend lebendige dramatische Momente, um beim Publikum wenigstens eine einigermaßen erhebende Wirkung zu erzielen. Wir sehen hier Börne seinen Kampf gegen das minderwertige bürgerliche Schauspiel fortsetzen; die historischen Stoffe bieten ihm die Gewähr für die Darstellung eines erweckenden, höheren Seins, wie er es um der Menge willen auf der Bühne für notwendig hält.

Herder war in der „Adrastea" für das bürgerliche Trauerspiel eingetreten und hatte es mit folgenden Worten gerechtfertigt: „Das Menschenherz bleibt immer dasselbe; die Schikkung waltet durch alle Stände. Ein unbedeutender Mensch erfährt oft Katastrophen, wie König Lear sie kaum erfuhr. Die Herabstimmung der hohen Tragödie zu dem sogenannt-bürgerlichen Trauerspiel ist also keine Erniedrigung, keine Entweihung. Der Ungeheuer auf Thronen sind wir satt; wir wollen in den uns näheren Ständen und Verhältnissen Menschen sehen, die mit eignerer Kraft als vielleicht jene der Schikkung abwenden oder gegen sie kämpfen."[24] Der Kritiker der „Wage" aber findet im bürgerlichen Leben seiner Zeit die scharfe Sonderung der Stände, die noch zu Lessings Tagen herrschte, abgestumpft. „Die Großen sind herab —, die Niedrigen hinaufgestiegen; diese und jene sind durch so viele Hände und Schicksale gegangen, daß sie ihr Gepräge verloren haben und sich nur noch durch den Metallwert unterscheiden. Das Zunftwesen und die Häuslichkeit sind aufgehoben, und keiner ist mehr Herr in seiner Werkstätte, noch fremd in eines Fremden Hause. Man hindert sich wechselseitig, und es geschieht nichts. Daher viel Kraft und wenig Taten, viel Geist und wenig Gedanken, viel Empfindung und wenig Teilnahme, viel Licht und wenig Farben."[25]

Lublinski behauptet einmal, wohl auch mit Bezug auf Börnes anfänglich strikte Ablehnung des bürgerlichen Trauerspiels, daß dieser im Grunde das Volk, gegen das er stets so scharf vorging, gar nicht gekannt habe, sondern nur dessen fluktuierende Oberschicht.[26] Börne könnte sich selbst gegen einen solchen Vorwurf verteidigen, wenn er im Jahre 1819, eingedenk seiner Erfahrungen im Frankfurter Polizeidienst, erklärt: „Man hat nirgends bessere Gelegenheit als bei Polizei-

24) Herders Werke, 23, 390.
25) D 1, 327.
26) S. Lublinski, Lit. u. Gesellschaft i. 19. Jh., 3, 11.

stellen, die Gemütsart eines Volkes, seine Leidenschaften, Neigungen und Abneigungen kennenzulernen, weil dort dieses alles in hundert Ausbrüchen, täglichen Zänkereien und Händeln sich offenbart und zur gerichtlichen Untersuchung kommt."[27]

Tatsächlich hält Börne das deutsche Volk gar nicht für so schlecht, wie er ihm öffentlich immer vorwirft, um es absichtlich zu ärgern und zum Widerspruch und zur Wahrung seiner Belange herauszufordern. In einem vertraulichen Briefe, in dem er seine Begeisterung von der Musik zu Webers „Freischütz" zum Ausdruck bringt, schreibt er nämlich im Jahre 1822 an Jeanette Wohl: „Wenn etwas, so ist es die Musik, worin die Gemütsart eines Volkes sich ausdrückt, und behaupten, daß wir eine deutsche Musik gar nicht haben, das heißt behaupten, daß das deutsche Volk gar keinen Charakter habe."[28]

Weil er jedoch an den bürgerlichen Charakteren der Gegenwart jedes scharfe Gepräge vermißt, will er — gleich dem Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts — lieber die reckenhaften, kraftvollen Gestalten der Geschichte im neuen Drama sehen (D 1, 234). Auch biblische Helden des alten Testaments, wie Saul und David, empfiehlt er zur dramatischen Behandlung. „Solche plastische, lebenskräftige biblische Geschichten, furchtbar und zerstörend wie die Natur, aber auch einfach und erhaben wie diese, wäre ich ein Bühnendichter, ich zöge sie vor, allen den verflachten, dahinkränkelnden, durch tausendfältiges Durchseifen und Waschen ausgefaserten, durch Sitten- und Polizeizwingherrschaft verkrüppelten, durch Höllenfurcht und Himmelssehnsucht entnervten Worten und Taten der neuen Menschen, die abgeschmackt sündigen und noch abgeschmackter edle Taten begehen. Solche Stoffe wählte ich mir."[29]

Wenn Börne das historische Drama einmal den schwachen dramatischen Dichtern seiner Zeit als recht geeignet hinstellt, sich in der dramatischen Kunst mit einiger Aussicht auf Erfolg zu betätigen, so geht doch aus mehreren seiner Kritiken hervor, daß er die Schöpfung eines guten historischen Dramas durchaus nicht für leichter hält als die irgend

27) M. R. 2, 30.
28) a.a.O., 2, 46.
29) D 1, 242.

eines anderen. „Ein Drama ist keine Kleinigkeit", gilt ihm für jedes Bühnenstück (C 6, 263). Im „Tagesbefehl" des Kotzebuenachahmers Karl Töpfer soll z. B. der herzogliche Befehlshaber Friedrich den Großen verkörpern; aber er und seine Offiziere sind vom Dichter nicht als charakterstarke Führerpersönlichkeiten gezeichnet, wie sie Börne als Vorbilder zur Ertüchtigung der Deutschen für das Drama fordert. Nur aus diesem Grunde nennt er die schwache Nachgestaltung des großen Königs eine Abgeschmacktheit, die das Bild des Helden ebenso widrig zurückruft, wie es eine Wachsfigur tut.[30]

In der Anfang 1829 geschriebenen Kritik „Ueber den Charakter des Wilhelm Tell" legt Börne auch seine Ansicht von der dichterischen Freiheit bei der künstlerischen Verarbeitung historischer und sagenhafter Stoffe dar. „Der dramatische Dichter, der einen geschichtlichen Stoff behandelt, kann eine wahre Geschichte nach seinem Gebrauche ummodeln; denn es schadet der Geschichte nicht, man kennt sie, und sie bleibt doch geschehen, wie sie geschah. Eine geistige Ueberlieferung aber (wie die Tellsage) darf er niemals ändern. Diese besteht nur durch den Glauben und wird zerstört, wenn der Glaube umgeworfen oder anders gerichtet wird."[31] Wir sehen daraus, wie Börne sich den ihm bekannten Forderungen der großen Kunstkenner von Aristoteles bis A. W. Schlegel anschließt, nach denen das rein Menschliche immer das Primäre für das Kunstwerk ist, während dem Geschichtlichen nur sekundäre Bedeutung zukommt. Dabei rügt er aber all zu derbe Anachronismen als unzulässig, so z. B. wenn Friedrich der Große aus dem Jahre 1750 als alter Mann dargestellt werden soll, wie es der Verfasser des obengenannten Dramas „Tagesbefehl" vorschreibt.

Im Anschluß daran muß noch auf einige Widersprüche hingewiesen werden, in die Börne sein politischer Eifer mit der Forderung betreffs der Behandlung sagenhafter Stoffe verwickelt. Es wurde bereits erwähnt, daß nach Börnes Empfinden der Titelheld in Schillers „Tell" zu demütig und untertänig auftritt. Börne verlangt im hohen Drama als Helden stets aufrechte, zu sofortigem Widerstand entschlossene Menschen, die kein Unrecht geduldig hinnehmen. Deshalb

30) D 1, 334.
31) D 1, 352.

meint er, Tell hätte, als Geßler den Apfelschuß forderte, dem Befehle nicht gehorchen oder den Tyrannen gleich niederschießen sollen. Das würde aber die Tellsage gerade in ihrem Kern verletzt haben, und ähnlich verhält es sich auch mit Börnes Entrüstung darüber, daß Tell in seinem Entsetzen nach der Aufforderung zum Apfelschuß Geßler flehentlich um Gnade bittet und ihn dabei „lieber Herr" nennt. Diese Anrede sowie die Hauptzüge der Apfelschuß-Szene hat Schiller bekanntlich der „Helvetischen Chronik" des Aegidius Tschudi (1505—1572) entnommen und unverändert im Drama verwendet. Börne ist hinwiederum ehrlich genug, sich vor dem Genie Schillers zu beugen, indem er am Schlusse eingesteht, daß er in große Verlegenheit käme, wenn er nun angeben müßte, wie auf Grund seiner Beanstandungen der Dichter den sagenhaften Stoff besser hätte gestalten sollen. „Wilhelm Tell bleibt aber doch eines der besten Schauspiele, das die Deutschen haben."[32]

Als den König unter den Dramatikern preist Börne jedoch Shakespeare, dessen geniale Schöpfungen ihm wie Wunderwerke erscheinen, bei denen Inhalt und Form zu klassischer Einheit verschmolzen sind. „Shakespeare wählt den Samen der Art, wirft ihn hin, er keimt, sproßt, wächst empor, bringt Blätter und Blüten, und wenn die Früchte kommen, kommt der Dichter wieder und bricht sie. Er hat sich um nichts bekümmert, Luft und Sonne seines Geistes haben alles getan, und die Art ist sich treu geblieben."[33] An Shakespeares Quell sollen die deutschen Dramatiker sich immer wieder laben, um dadurch gestärkt zu werden für ihr eigenes Schaffen. Aber das Wesen seines Kunstwerkes werde einem nicht so leicht offenbar, meint Börne; man müsse ringen um sein Verständnis. „O Shakespeare, du ältester Sohn Melpomenens, reicher, kinderloser Mann, wie läßt du so hart deine nachgeborenen Brüder darben? Bettler hast du bereichert, Narren begabt, Könige größer, die Liebe selbst seliger gemacht, und die Söhne deiner Mutter verhungern. O öffne deine Hand!"[34] Neben Shakespeare stellt Börne auch öfters Calderon als Muster hin, von dem die Dramatiker ebenso wie von Shakespeare lernen können, die menschliche Natur „klar durch

32) D 1, 353.
33) D 2, 63.
34) D 1, 260.

und durch zu schauen und jedes Blendwerk zu erkennen".[35] Beide haben aus ihrer Zeit und ihrem Volke heraus Meisterwerke geschaffen, die für alle Zeiten und alle Völker Geltung haben. „Shakespeare und Calderon wurzelten tief, der in der Natur, der im Glauben, und weil sie so fest gestanden, gaben sie ihre Zweige dem Sturme, ihre Blätter kosenden Lüftchen hin, und zitterten nicht vor der rohen Gewalt des Windes..."[36] In beiden sieht Börne „bewegte Dichter", die mit der lebendigen Kraft ihrer Werke dem bewegten Herzen Ruhe geben können. Die Ruhe der Gleichgültigkeit aber sei nur imstande zu gebären, was selbst gleichgültig lasse, bemerkt Börne im Hinblick auf den alternden Goethe. „Es hüte sich der junge Dichter, an seinen Werken jene steinerne Ruhe herauszuarbeiten, von welcher Goethe so verlockende Beispiele gab" (C 7, 17). Aber dessen „Götz von Berlichingen" und Schillers „Wallenstein" stellt Börne als überragende Gipfel der deutschen Dramatik hin, denen unsere Dichter zustreben sollten, um das neue Drama wieder zur Höhe zu führen. Auch aus Lessings „Emilia Galotti" können sie viel lernen, worauf Börne mit folgenden Worten aufmerksam macht: „Wie wahr sind die Charaktere aufgefaßt, wie naturgetreu und scharf und doch kühn und geistreich sind sie umschrieben, und wie fein schattiert. Es wird dem Leser oder Zuhörer kein Spielraum zum Irren gegeben; er muß die Personen ganz so ansehen, wie sie ihm erscheinen sollten. Wie faßlich und willkommen sind die Kunstlehren und Kunst-Liebesgeständnisse in der Malerszene. Welche männlich kräftige und zugleich anmutige Sprache überhaupt."[37]

Bei Betrachtung seiner Wünsche zum Spielplan wurde schon darauf hingewiesen, daß Börne als einer der ersten in Kleists „Käthchen von Heilbronn" und Grillparzers „Ahnfrau" und „Sappho" deutlich den Zug ins Klassische spürt. Von solchen Werken voll erhebender Schönheit und Kraft erhofft er zu Anfang seiner Kritikerzeit eine bessere Zukunft des deutschen Dramas; der Tiefstand sei erreicht, glaubt er, und es müsse nun wieder aufwärts gehen. Noch ist aber in seinen Forderungen nicht viel von neuen Ideen zu bemerken; denn gleich den Klassikern tritt er statt für

35) D 1, 230.
36) C 7, 18.
37) D 1, 327.

das alltägliche nur für schönes und erhöhtes Leben in der dramatischen Kunst ein. So schreibt er einmal in der „Wage“: „Ich habe ein siegberauschtes Heer gesehen, da es in die Hauptstadt seiner Feinde einzog; der Anblick war schön, es kämpfte für den Ruhm und seinen Kaiser. Ich sah deutsche Heldenjünglinge den übermütigen Zwingherrn von dem heimatlichen Boden jagen und ruhmbekränzt zurückkehren und alle ihre Lorbeeren an den untersten Stufen des Thrones niederlegen und still und fromm nichts fordern zum Lohne als ein dankbares Lächeln und Schutz gegen die Verleumdung, und sich am häuslichen Herde setzen und die Waffen hingeben, mit welchen sie die Fürsten verteidigt; — der Anblick war schöner; sie hatten geblutet für das Vaterland, für Freiheit und Recht. Zeigt uns dieses oder jenes Schauspiel, zeigt uns Brutus, der seine Söhne opfert, zeigt uns ein Schlachtfeld voll Blut und Grausen, wo Menschenleben und Menschenliebe nichts gilt, wo engherziges Mitleiden sich in dem großen allgemeinen Schmerze verliert, wo die Bande der Natur zerrissen werden, um die des Staates zu befestigen — zeigt uns dieses auf der Bühne.“[38] Solche Beispiele aufopfernder Vaterlandsliebe will er im neuen Drama sehen; sie werden die Menge von der ausschließlichen Sorge ums eigene Ich etwas ablenken und ihr den Sinn fürs große Ganze öffnen. Für Soldatenehre aber hat er deshalb kein Verständnis, weil ihr, wie er sagt, nur die Liebe zum Könige, zum Einzelnen statt zur Allgemeinheit zugrunde liegt; sie sollen die Dramatiker nicht in ihre Stücke bringen, „nicht die parodierte Vaterlandsliebe in Garnisonen, nicht die Wachtparaden-Alfanzereien, nicht den lächerlich prunkenden Diensteifer eines steifen Korporals, nicht die Hofehre in Kaffeehäusern und an Pharotischen, nicht einen alten vernarbten Feldherrn, der die Hand auf das tapfere Herz legt und stolz ausruft: „Ich trage den Rock des Monarchen“; und zeigt uns nicht jedes Gefühl der Menschlichkeit allen jenen großen Erbärmlichkeiten untergeordnet; zeigt uns dieses nicht. Notwendig mögen solche Spielereien sein, aber schön sind sie nicht, und darum kein würdiger Stoff der dramatischen Kunst. Der Staat, wie die Natur, hat seine Geheimnisse, die er verschämt umhüllt; man kehre die innern Verrichtungen seiner Eingeweide nicht heraus; wir wollen den

38) D 1, 279.

gedeckten Tisch sehen, nicht die schmutzige Küche, worin Regierungen ihre Werke zubereiten."[39] Wie er als liberaler Politiker diese „parodierte Vaterlandsliebe", die ihm zuviel auf Aeußerlichkeiten gestellt zu sein scheint, im neuen Drama nicht mag, so verurteilt er auch die Art, in der Immermann im „Trauerspiel in Tirol" die demutvolle, hingebende Liebe der Tiroler zu Oesterreich behandelt, die der Dichter mit der Liebe eines treuen Hundes vergleicht, der auf dem Grabe seines Herrn sich zu Tode heult: „Mag diese hündische Liebe loben und lieben, wer da will, aber der Dichter wende sein heiliges Auge von ihr ab, nicht die darf er singen!"[40] Solche Aeußerungen, in denen sämtlich derselbe Ton immer widerklingt, lassen voraussehen, daß das Neue für unser Drama von seiten Börnes hauptsächlich aus seiner politischen Einstellung kommen muß.

Was ein dramatisches Kunstwerk aber dadurch gewinnen kann, daß der Dichter besonders auf die seelischen Beziehungen im dramatischen Geschehen, auf das Psychologische achtet, darauf weist Börne schon im Frühjahr 1819 in seiner Kritik zu Grillparzers „Sappho" hin: „Sapphos Ruhm und Tag sahen wir traurig, blutrot untergehen; aber um so süßer und freundlicher steigt ihre Nacht herauf, mit dem milden Mondlichte der Weiblichkeit und den Liebestönen der klagenden Nachtigall. Welche tiefe, doch nicht einschneidende, verwundende, nur vordringende Blicke hat der Dichter in das weibliche Herz geworfen! Von dem Dornenritze jener Rose, der Sapphos Herz blutig anstreifte, bis zum Dolchstoße der Entführung Melittens, der es durchbohrte — wie wahr, schön und naturtreu ist das alles vorgebildet!"[41] Alles Gekünstelte in der psychologischen Motivierung weist Börne jedoch als unnatürlich zurück. So verurteilt er in einer Kritik vom Jahre 1823 ein französisches Drama „Saul", von dessen Helden er sagt: „Dieser Saul ist verrückt und weiß es, daß er's ist; und nicht bloß in seinen lichten Zwischenzeiten, sondern während der Anfälle ist er sich seines Wahnsinnes bewußt. Da liefert er denn von jenen Autopsychographien, die oft in dramatischen Dichtungen, in der Wirklichkeit aber gar nicht vorkommen."[42] Selbstverständlich denkt

39) D 1, 279 f.
40) D 1, 312.
41) D 2, 15.

Börne hierbei nicht etwa an eine Herabsetzung des „Hamlet" als Kunstwerk, dessen tiefangelegten Hauptthelden er irrigerweise auch für wahnsinnig hält. Aus seiner „Hamlet"-Kritik geht deutlich hervor, daß Shakespeares Meisterwerk bei Börne in nicht minderem Ansehen steht, als es später bei Hebbel der Fall ist, der einmal an den unermeßlichen Unterschied erinnert, „der zwischen den Tiefsinnigkeiten eines Hamlet, den ein ungeheures Schicksal in die Abgründe seines Innern hineintreibt, und zwischen den kahlen Spitzfindigkeiten einer philosophischen Gliederpuppe" besteht.[43] Im Sinne von Börnes Forderung einer richtigen psychologischen Begründung der Handlungsweise des biblischen Helden Saul versuchte dann Gutzkow in einem seiner frühesten Werke „König Saul" sich dramatisch neuschöpferisch zu betätigen, brachte jedoch auch nur ein im ganzen schwaches Stück zustande, das insofern aber zu etwas Gutem geführt, als es Hebbel zu seiner „Judith" angeregt hat.

Während Börne alles psychologisch Konstruierte als unnatürlich aus dem Spiel des dramatischen Geschehens zurückweist, betont er in einer Kritik des Jahres 1820 die Notwendigkeit, beim dramatischen Schaffen die feinen Bindungen zu beachten, die unbewußt zwischen den einzelnen Personen und deren ganzem Lebenskreis in fortwährendem Herüber und Hinüber wirken und die Menschen in ihrem Handeln und Leiden gleichsam als Bedingtheiten ihrer U m w e l t erscheinen lassen. „Wie nun aber jede Kraft durch ihre Begrenzung, durch den Stoff, auf den sie einwirkt, bestimmt, und wie jedes Leiden durch eine äußere Kraft erregt wird, so ist der dramatiche Künstler zugleich ein bildender; er hat in seinen Werken nicht bloß die wahre Beschaffenheit der menschlichen, sondern auch die der großen Natur, die Verhältnisse rein aufzufassen und treu darzustellen."[44] Namentlich an der Kunst Shakespeares zeigt es Börne, wie zur Totalität eines echten dramatischen Kunstwerkes auch das M i l i e u als integrierender Bestandteil gehört: „Der naturkundige Shakespeare verstand es gut und achtete wohl darauf, welche Luft am gedeihlichsten sei für jede seiner Menschenarten. Dem bunten Scherze, der flatternden Freude, der entschiedenen

42) D 1, 229.
43) Fr. Hebbel, Mein Wort über das Drama, Werke, 3, 334.
44) D 2, 28.

Leidenschaft, der hellen, scharf umgrenzten Tat gab er den blauen, sonnigen Süden, wo die Nacht nur ein schlafender Tag ist; den wehmütigen, brütenden, träumerischen Hamlet versetzte er in ein Land des Nebels und der langen Nächte, unter einen düstern Himmel, wo der Tag nur schlaflose Nacht ist."[45] So sollen unsere Dramatiker lernen, wie eine genaue Berücksichtigung der Umwelt in einem guten Drama unerläßlich notwendig ist, weil sie viel zum Verständnis des Ganzen beiträgt.

Wenn Börne den zeitgenössischen Dichtern öfters die Klassiker und unter ihnen namentlich Shakespeare als Muster hinstellt, so will er damit durchaus nicht zu einem bloßen Nachahmen der klassischen Werke anregen. Es handelt sich ihm lediglich um ein Drängen zu edlerer Produktion, zu der er den Dramatikern seiner Zeit die künstlerische Gestaltungskraft der Klassiker wünscht, um dem deutschen Volke der Gegenwart in der Darstellung unbeugsamer, kampfbereiter Menschen wieder hohe Kunst zu bieten. Dabei spricht Börne als Kritiker der „Wage" schon Gedanken aus, die auf das spätere Musikdrama Richard Wagners hindeuten. Eine Vereinigung der dramatischen Kunst mit der Musik würde nach seiner Ansicht die aufgeregten Empfindungen, die Quellen der dramatischen Lust, von den Personen, die sie uns einflößen, absondern und in der Musik ebenso wie im Chor der antiken Tragödie „als etwas Freies, Geistiges, vor jeder gleichsam körperlichen Einwirkung sicherstellen". Durch die Musik im Drama, meint Börne, werden die in uns erregten Eindrücke von allem Individuellen gereinigt, zur Idee der Gattung erhoben und so „zum unstörbaren Genusse als dauerndes Kunstwerk" hingestellt.[46]

Des weiteren äußert er in diesen Ausführungen auch Forderungen zu einer Zwischenaktsmusik, indem er schreibt: „Sobald der Vorhang fällt, wird man gewöhnlich hastig und grob aus dem Kreise der Täuschung in die Wirklichkeit gestoßen, und ganz verdutzt tritt man mit dem zweiten Akt wieder hinein und hat Mühe, die verlorene Stimmung von neuem aufzusuchen. Die Abteilungen der Schauspiele sollten immer mit einer angemessenen, das Vergangene nach-

45) D 2, 51 f.
46) D 2, 26 f.

spielenden und das Kommende der Handlung vorbereitenden Musik verbunden werden."[47]

Bekanntlich hatte auch Lessing im 26. Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie" zur Musik im Drama Stellung genommen und u. a. dort gesagt: „Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte."[48] Im 27. Stück der Dramaturgie hatte Lessing seine Ansicht dahin präzisiert, daß das musikalische Vorspiel eines Dramas sich auf das ganze Stück beziehen müßte, während die Stimmung der Zwischenaktsmusik nur auf den vorhergehenden Akt zurückgreifen, von dem nächstfolgenden aber nichts vorausnehmen dürfte, um die Spannung auf das Kommende nicht herabzumindern.

Börne kannte diese Stellungnahme Lessings und wußte ebensogut, wie sich auch Diderot und Herder zur Frage der Musik im Drama geäußert hatten. Wir sehen aber aus Börnes Worten, wie er trotz dieser Kenntnis, wenigstens zunächst Lessing gegenüber, eine selbständige Haltung einnimmt. In Wagners Vorspielen zu den einzelnen Akten seiner Musikdramen fanden dann jene Forderungen Börnes ihre höchste Erfüllung.

Schon Diderot, dessen Werken Börne immer großes Interesse entgegenbrachte, hatte auf die ursprüngliche Einheit des griechischen Dramas als Gesamtkunstwerk hingewiesen und die Schöpfung eines neuen Dramas herbeigesehnt, das die alten, durch den Verfall gelösten Bestandteile einschließlich der Musik wieder in sich vereinigen sollte. Nach Lessings Uebersetzung lesen wir in diesem Sinne bei Diderot: „Der Weise war ehedem Philosoph, Poet und Musikus. Diese Talente sind nach ihrer Trennung aus der Art geschlagen...

47) D 2, 27.

48) Lessing nennt hier den Leipziger und späteren Hamburger Komponisten und Musikschriftsteller Scheibe (gest. 1776 als Königl. Kapellmeister in Kopenhagen) den „Erfinder" der Zwischenaktsmusik, der in seinem „Kritischen Musikus" zuerst ausführlich darüber geschrieben und damit ein neues Feld für die Kunst „entdeckt" hat. Scheibe hat selbst zu mehreren Dramen ihrem Inhalt entsprechende Musikstücke geliefert, die schon 1738 bei Aufführungen der Neuberin in Hamburg und Leipzig gespielt wurden.

und die Weisheit, die dieser ihrer Organe beraubt ward, konnte sich den Völkern nicht mehr so reizend hören lassen. Ein großer Musikus und ein großer lyrischer Dichter könnten diesem Uebel abhelfen. Und das wäre wieder eine neue Bahn. Er erscheine nur, dieser Mann von Genie, der die wahre Tragödie, die wahre Komödie auf das lyrische Theater bringen soll; er rufe nur, wie der Prophet des hebräischen Volkes in seiner Begeisterung rief: Adducite mihi psaltem, Man gebe mir einen Tonkünstler! und er wird ihn erwecken, diesen Tonkünstler."[49]

Noch deutlicher hatte Herder in der „Adrastea" mit geradezu prophetischer Stimme das künftige Musikdrama angekündigt: „Musik mit Sprache in Verbindung gebracht und dann von Gebärden unterstützt, öffnet ein neues Feld der Dichtkunst ... Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der ... die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah ... Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald jemand vor. Daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwerfe, und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration eins sind."[50]

Auch Börne sieht in der Vereinigung von „Deklamation, Musik und Pantomime" eine besonders eindringliche Wirkung auf die Theaterbesucher, zeigt aber gar kein Befremden, als er feststellen muß, daß seine Forderung einer gehaltvollen Zwischenaktsmusik zum Zwecke der Vermeidung einer Unterbrechung des Gefühls nicht als ein allgemeines Bedürfnis empfunden wird, was ihn zu der Bemerkung veranlaßt: „Doch scheint dieses Bedürfnis dem gebildeten und vornehmen Teile des Frankfurter Publikums fremd zu sein; denn man achtete gar nicht auf die Musik der Zwischenakte. Das lärmende Geschwätz und das laute Zuschlagen der Logentüren ließ sich, wie immer, nach dem Sinken des Vorhangs vernehmen. Ich rede nicht von den Zuhörern der Galerie; diese blieben still und ruhig auf ihren Plätzen sitzen."[51]

---

49) Diderot, Theater, Uebersetzg. der Hempelschen Lessingausgabe, Bd. 11 (2.) S. 134 f.
50) Herders Werke, 23. Bd. S. 332 f. u. 336.
51) D 2, 333.

Alfred Kerr sagt einmal von Otto Brahm, daß durch dessen Ibsen-Aufführungen das Publikum „zum Guten vergewaltigt worden — auf das Ernste, das Echte (nicht auf das Lokkende) gepeitscht worden" sei.[52] Denselben Zweck verfolgt Ludwig Börne als Kritiker der „Wage", wenn er in seinem Kampf gegen den schlechten Spielplan immer wieder Klassikeraufführungen fordert und den zeitgenössischen Dramatikern das Schaffen unserer großen Meister als Vorbild hinstellt. In seinem Eifer für die gute Sache nennt er die Zuschauermenge „ein ewiges Kind", das namentlich von dem „süßen Brei" der minderwertigen Lustspiele nie satt zu werden scheint. „Das Herz hat seinen Hunger, wie der Magen seinen. In einer wüsten, kahlen, menschenleeren Zeit greift das Herz nach jeder Nahrung, daß es sich nur fülle, daß es nur fortbestehe ... Ist aber der schöne Sommer gekommen, grünen und blühen die Felder, hängen süße Früchte an den Bäumen, stehen die Halme voll, und dem Herzen genügt noch immer ungesunde, unerquickliche Nahrung — dann ist es die Not nicht mehr, die solche traurige Gelüste erklärt; nur die Armut tut's, die Armut des Herzens."[53] Dieser aber von seiten der Dramatiker unausgesetzt zu frönen, sei ein recht unwürdiges Künstlerziel, meint Börne. In der Kritik eines von ihm hart gegeißelten Lustspiels gesteht er seine doppelte Absicht ein, neben der aufklärenden Wirkung seiner Kritiken auf die Menge zugleich auch die Belehrung der zeitgenössischen Dramatiker zu verfolgen. „Die Kritik belehrt allerdings, aber nur solche, die gelehrig sind; wenn aber ein dramatischer Dichter kein angeborenes Genie hat, dann mögen alle Meister aller Zeiten der poetischen Kunst, von Aristoteles bis Müllner, seine Werke kritisieren, der verlorene Sohn der Natur bessert sich darum nicht."[54]

Ein starkes dramatisches Talent erkennt Börne in Karl Malß, dem Verfasser des Frankfurter Lokalstücks „Der alte Bürgerkapitän", das ein getreues Bild der Zustände in Frankfurt um 1814 gibt, so z. B. Einblick in die damalige reichsstädtische Verfassung und in die Verhältnisse des Frankfurter Bürgermilitärs gewährt, die dem späteren Theaterdirektor Malß, der als Freiwilliger am Befreiungskriege teilgenommen

52) A. Kerr, Die Welt im Drama, 5, 59.
53) D 1, 310.
54) D 1, 263 f.

hatte, aufs genaueste bekannt waren. Börne freut sich über die humorvolle Behandlung der einzelnen Gestalten aus dem Bürgerleben, die mit einer Naturtreue gezeichnet sind, wie dieselbe nach seiner Meinung nicht weiter getrieben werden kann. Die frische Ursprünglichkeit dieser realistischen Kunst in humoristischem Gewande findet sofort Börnes Beifall, und er drückt zur besonderen Beachtung für die Lustspieldichter sein Bedauern aus, daß unsere meisten Lustspiele dieses Vorzuges ermangeln.[55] Schon beim Lesen des in Frankfurter Mundart geschriebenen Stückes sieht er dessen großen Erfolg beim einheimischen Publikum voraus und spricht die Forderung aus: „Das gute Lustspiel sollte immer ö r t l i c h sein, um noch besser zu werden."[56] In einer ausgedehnten Breite der menschlichen Dinge, wie sie die Sitten eines ganzen Volkes darstellen, könne es nach seiner Meinung keinen Widerspruch und keinen Zufall geben, deren die Komödie aber notwendig bedürfe, um durch Vermählung der Gegensätze das Lächerliche zu erzeugen. Er empfiehlt deshalb den Lustspieldichtern, nicht die Sitten des ganzen Volkes zum Gegenstand der komischen Behandlung zu wählen. „Der Lustspieldichter muß sich auf die Erde stellen und aus der Menschenmenge einen Gesichtskreis voll absondern. Es bleibt auch dieses noch eine Selbsttäuschung, aber wir geben uns ihr freiwillig hin, wir lassen die umsichtige Ueberlegung schweigen, heften den Blick auf den nächsten Fleck und ergötzen uns."[57]

Börne stellt sich hier in bewußten Gegensatz zu Lessing, der im 22. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" sich dahin äußert, daß die Komödie nicht provinzial werden sollte. „Ich fürchte", heißt es bei Lessing, „daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?"

---

55) Die Frankfurter hatten auf Grund der Buchausgabe des Stückes vor dessen Erstaufführung eine gegenteilige Auffassung von dieser durch Börne so gepriesenen Kunst. Vor der Vorstellung (am 13/8. 1821) rief man nämlich den Schauspielern vor dem Theater zu: „Heunt werd ihr all' ausgepiffe! Mir leide es emol net, deß mer sein Uhz mit der Bergerschaft dreibt." (A. Bing, Rückblicke etc., 1, 127.)

56) D 1, 284.

57) D 1, 284 f.

Es wurde schon bei der Betrachtung von Börnes Stellungnahme zur Theorie des Dramas darauf hingewiesen, daß er es auch für verkehrt hält, wenn die Lustspieldichter das Allgemeinmenschliche der komischen Figuren dazu benützen, die einzelnen Stände auf der Bühne lächerlich zu machen. „Erscheinen die Anmaßungen des Adels dem der Bestimmung der Menschheit eingedenken Bürgerstande lächerlich, so muß die Unbeholfenheit der Bürger in Erreichung ihres persönlichen Vorteils dem Adelsstande lächerlich erscheinen."[58] Indem nun Börne die allgemeinen Sitten des gesamten Volkes und die jeweiligen Schwächen ganzer Stände für die komische Behandlung als ungeeignet hinstellt, könnte man annehmen, daß er bei seiner politischen Grundeinstellung die Richtung auf die Aristophanische Komödie mit ihrer Verspottung politischer Persönlichkeiten einschlage, wie etwa Schelling in seiner „Philosophie der Kunst" für sie eintritt, der dort die Komödie des Aristophanes mit den wirklichen Personen von öffentlichem Charakter als höchste Art der komischen Gattung bezeichnet.[59] Börne weist aber im Sinne des Aristoteles die Aristophanische Komödie mit der Begründung zurück, daß der Lustspieldichter nicht bis zur Persönlichkeit hinabsteigen könne, da die Satire kein dramatischer Stoff sei. Es liegt hierbei anscheinend eine Anlehnung an Diderot vor, der — nach Lessings Uebersetzung — sagt: „Gäbe man ihr (der komischen Figur) von ungefähr eine so eigene Physiognomie, daß ihr nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, so würde die Komödie wieder in ihre Kindheit zurücktreten und in Satire ausarten."[60]

Wir sehen hier Börne als Fürsprecher der örtlichen Komödie, als der er erklärt, daß dem dramatischen Dichter für ein gutes Lustspiel kein anderer Schausplatz übrig bleibe als die Oertlichkeit. „Die Mauern einer Stadt sind die wahren dramatischen Grenzen eines Lustspiels, das sich weder über ein ganzes Land ausbreiten, noch in einer Häuslichkeit beschränken darf.[61] Es ist ihm dabei selbstverständlich, daß der Dichter nicht Angehörige der höheren Schichten, sondern Vertreter der breiten Menge zur Darstellung bringe.

58) D 1, 285.
59) Schelling, Philosophie der Kunst, Werke, Auswahl, hrsg. von O. Weiß, 3, 361.
60) Diderot, Theater, S. 117.
61) D 1, 285.

Schon Herder war dafür eingetreten, daß man, um zu einer originalen deutschen Komödie zu gelangen, auf die Sitten und Anschauungen der niederen Volksschichten zurückgreifen und sich ihrer Denkart anpassen müsse, wobei man auch vor dem Grobkomischen unter Verwendung des Harlekins nicht zurückschrecken dürfe.[62] Börne lehnt dagegen den Harlekin für die Komödie ab, weil er dessen Späße in einer guten Komödie für unerträglich hält und die ganze Komödie dadurch nur erniedrigt werde.[63]

Bei seiner warmen Befürwortung der Lokalkomödie fordert Börne auch, daß das Lustspiel porträtieren müsse, während er der Tragödie Idealisierung zuschreibt. Sehr wahrscheinlich haben wir es bei dieser Forderung mit einer Reminiszens an A. W. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur zu tun, wo es einmal heißt: „Das Lustspiel muß ein treues Gemälde gegenwärtiger Sitten, es muß lokal und national bestimmt sein... Das Porträtmäßige (im Lustspiel) ist nicht dahin zu deuten, als müßten die komischen Charaktere ganz und gar individuell sein... insofern das Lustspiel die Verfassung des geselligen und häuslichen Lebens überhaupt schildert, ist es ein Porträt."[64] Schlegel weist dann darauf hin, daß das Porträtieren im Stofflichen, im Aeußeren der Komödie liege, während in ihrer inneren poetischen Form die Idealisierung sich auswirke, die über die einzelne Wirklichkeit hinausgeht: sie gibt uns ein erdichtetes Ganzes, alles Fremdartige und Störende ist ausgeschieden, das zur Sache gehörige ist zu rascherem Fortgange zusammengedrängt, allem ist eine Klarheit der Erscheinung geliehen, welche die verschwimmenden, unentschiedenen Umrisse der Wirklichkeit selten haben.[65] Diese Ausführungen Schlegels mag Börne — freilich unter Wahrung seiner eigenen Ansichten — im Sinne haben, wenn er das Porträtmäßige zur Forderung für das Lustspiel erhebt. Niemals kann es sich bei ihm

62) Herders Werke, Suphan, 2, 224 u. 226. Auch Lessing bekennt sich im 18. Stück der Dramaturgie als Verteidiger des Harlekins; desgl. wünscht Jean Paul den Hanswurst, den auf Gottscheds Bestreben die Pleiße weggeschwemmt hatte, wieder, wenn auch etwas moralisch geadelt, in die Komödie zurück. Vgl. Vorschule der Aesthetik, S. 164.

63) C 6, 168.

64) A. W. Schlegel, Vorlesungen etc., 1, 222.

65) a.a.O. S. 223.

jedoch um das Porträtieren eines Stückes „häßlichen" Lebens handeln; denn er hält ja immer daran fest, daß nur „das Schöne" ein würdiger Stoff der dramatischen Kunst sei. Während er es aber als Kritiker der „Wage" verurteilt, im ernsten Drama die Menschen seines Zeitalters zu Trägern der Handlung zu machen, sehen wir, wie er im Gegensatz dazu schon zur selben Zeit die Darstellung der „neuen Menschen" im örtlichen Lustspiel empfiehlt.

Die Entwicklungslinie in Börnes politischer Stellung zum Drama läßt deutlich erkennen, wie er im Laufe der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts immer mehr vom Drama der Klassiker abrückt und die Behandlung von Gegenwartsfragen und der Menschen, die sie betreffen, auch für die Tragödie fordert. In der Vorrede zu den „Dramaturgischen Blättern" vom Jahre 1829 tritt er mit keinem Worte mehr für die dramatischen Werke der Klassiker ein, und seine Tagebuchblätter von 1830 beweisen zur Genüge seine Abkehr von der aristokratischen Kunst Goethes und Schillers. „Goethes und Schillers so verständige Lehren", lesen wir dort unterm 18. 5. 1830, „nützen nicht mehr; denn man hat ihre Lehren befolgt, und neues Wissen braucht neue Regeln."[66] Börne wendet sich von ihnen ab, weil sie das deutsche Leben ihrer Gegenwart mit seinen kümmerlichen politischen Verhältnissen für zu armselig angesehen, als daß sie ihm auf ihren literarischen Höhen eine dauernde Freistatt bereitet hätten. So polemisiert er in seinem Tagebuch gegen den unpolitischen Dichter Goethe, von dem er sagt: „Nie hat er ein armes Wörtchen für sein armes Volk gesprochen, er, der früher auf der Höhe seines Ruhmes unantastbar, später im hohen Alter unverletzlich, hätte sagen dürfen, was kein anderer wagen durfte."[67] Die dramatischen Dichter müßten auch das niedere Volk zu verstehen suchen, verlangt Börne; aber das können sie nicht, wenn sie nur mit vornehmen, auserwählten Menschen umgehen, wie es Schiller und Goethe getan. „Sendet d a z u der Himmel der durstigen Menschheit seine Dichter, daß s i e trinken, sie mit den Königen, und daß wir, den Wein vor den Augen, den sie nicht mit uns teilen, noch mehr verschmachten?"[68] Er fordert jetzt, daß die Dramatiker in ihren Werken als Füh-

66) C 3, 374.
67) C 3, 386.
68) C 3, 377.

rer des Volkes auftreten im Kampfe um die politische Freiheit und dem Volke zeigen, daß nicht Worte, sondern allein Taten das Ziel näher rücken lassen. Aber Schillers „Ritter der Menschheit wissen das Schwert nicht zu führen, sie schwätzen bloß und lassen sich totschlagen; es ist ein deklamierender Komödiantenadel. Marquis Posa spricht in der Höhle des Tigers wie ein Pfarrer vor seiner zahmen Gemeinde und vergißt, daß man mit Tyrannen kämpfen soll, nicht rechten. Der Vormund eines Volkes muß auch sein Anführer sein; einer Themis ohne Schwert wirft man die Wage an den Kopf."[69]

In derVorrede der „Dramaturgischen Blätter" eifert Börne dagegen, daß die zeitgenössischen Bühnendichter nicht „aus dem Tone der Zeit spielen" und nicht im Geiste der Gegenwart schreiben. Schon in seiner ersten Kritikerzeit für die „Wage" hatte er sich darüber geärgert, daß wegen der Zensur sogar aus den Klassikerdramen alle Stellen gestrichen werden mußten, die nur irgendwie eine Beziehung zur Gegenwart aufwiesen. So schrieb er bereits im Jahre 1818 in der schon genannten Kritik einer Bühnenbearbeitung zu „Don Karlos": „Es wäre zu unserer Zeit sehr wohlgetan, die Dichtung in ihrer alten Form wieder auf die Bühne zu bringen, damit, was man am Morgen vor den Geschäften des Tages gedankenlos in der Zeitung liest: daß in Madrid die Inquisition sich wieder ausbreite, wirksamer am Abend im Schauspielhause als Schreckbild in die Seele dränge und sie mit Abscheu erfüllte."[70]

Unter Bezugnahme auf Müllners „König Yngurd" spricht Börne 1829 die Forderung aus, die dramatischen Dichter sollen ähnlich wie im „Yngurd" „das wirkliche, gelebte Leben schön und wahr" darstellen.[71] Um ihn in dieser Forderung ganz zu verstehen, muß etwas näher auf Müllners Trauerspiel eingegangen werden, das Börne hier als Muster anführt. Das Drama erschien 1817 in Leipzig im Druck und weist in seiner Hauptfigur deutlich auf Napoleon hin. Yngurd ist ein früherer Bauernbursche, der von einer Insel stammt, durch eigene Tüchtigkeit es bis zum Normannenkönig gebracht und sich mit der Tochter des verstorbenen Königs vermählt hat. Deshalb sagt Jarl, ein Ritter Yngurds, von dessen Anrecht auf den Thron,

69) C 3, 376.
70) D 1, 241.
71) D 1, 215.

daß das Kronenrecht an gar feinen Fäden hinge. Um dem Lande die Schrecken des Bruderkrieges mit den Dänen zu ersparen, will Yngurd abdanken und wieder ein einfacher Bauer werden. Aber der Ehrgeiz läßt ihn doch an der Krone festhalten, bis er am Schlusse untergeht, indem er im Kampfe mit einem rebellischen Edlen tödlich verwundet wird. Der Dänenkönig Alf, ein friedliebender Herrscher, den Yngurd zu seinem Nachfolger bestimmt, erhält bei dessen Tode Yngurds Reich. König Alf will nicht absolutistisch regieren, weil ihm, wie er sagt, „der Mut gebricht, das Schicksal eines Volks allein zu lenken, wie Gott die Welt". Das Schiff mit der Witwe des früheren Normannenkönigs und dem jungenThronfolger strandet, wobei die von armen Fischern geretteten Angehörigen des Königshauses alle Bande der Ordnung zerreißen sehen.

König Alf: „Was ihr gesehn, ist eine gute Lehre
Für Könige. Bewahrt das Volk vor Not,
Sonst wird das Reich ein scheiternd
Schiff im Meere,
Wo niemand wird gefürchtet als der Tod.
Beglückt das Volk, und wie der Feind auch droht:
Ihr seid geborgen vor des Feindes Rache."

König Yngurd dagegen, der Emporkömmling, der aus dem Volke hervorgegangen ist und es daher genau kennt, sagt, daß er das Volk verachte, das in seiner Beschränktheit ruhig dahinlebe, auf das sich aber ein König niemals verlassen könne:

„Auch i c h bin Mensch! — Man kann's so leicht vergessen,
Wenn man sie k e n n t, die diesen Namen führen;
Ihr Nichts macht unser Selbstgefühl vermessen."

Das Volk zeigt sich in politischer Beziehung völlig gleichgültig. Die armen Fischer fragen nicht viel danach, wer König wird: „Der oder jener! Fischfang bleibt doch immer." Das gestrandete Schiff schreckt sie nicht im mindesten aus ihrer Ruhe auf; ist es auch das große Hauptschiff mit dem Thronfolger, „deshalb kann's doch zu Grund gehen wie ein andres. 's prasselt besser, das ist der Unterschied". Sie denken an nichts Höheres als an den Erwerb; deshalb treibt sie auch nur die Aussicht auf die versprochene Belohnung ans Rettungswerk. Der niedere Adel ist unzufrieden mit seinem Lose, weil er es zu nichts bringen kann. Auf die Bemerkung, daß der ehemalige Bauernsohn Yngurd nach Norden geschifft und dort König geworden sei, sagt Ritter Jarl ärgerlich zu seinem

Kameraden Erichson: „Schifft ihr, wohin ihr wollt, ihr bleibt Herr Erichson." Deswegen herrscht Gleichgültigkeit auch bei der niederen Ritterschaft, was Müllner noch dadurch zu unterstreichen sucht, daß er den Ritter, der im Vorzimmer der Königin die Wache hat, während seines Wachtdienstes einschlafen läßt. Auch der hohe Adel tritt nicht in Treue geschlossen für den König ein, der die Stände in der Wandelbarkeit ihrer Haltung zu ihm deshalb nicht höher schätzt als das Volk in seiner Unbeständigkeit. So wird auch auf den Kampf mit den Ständen angespielt, in dem Yngurd schließlich seinen Untergang findet.

Es ist leicht ersichtlich, warum Börne gerade dieses Drama trotz eines gewissen romantischen Einschlages, gegen den er in anderen Werken sehr empfindlich ist, den zeitgenössischen Bühnendichtern zur Beachtung empfiehlt. Die zahlreichen Anspielungen politischer Art sind es vor allem, in denen Börne das zu finden glaubt, „was für den Tag paßt". Wenn er nun im Hinblick auf den „Yngurd" die Dichter auffordert, das Leben der Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, so handelt es sich ihm nicht um ein möglichst getreues Bild des Individuums in dessen häuslichem Kreise, sondern um das Leben des einzelnen in seinen mannigfachen Beziehungen zur Oeffentlichkeit. Nicht mehr überhöhtes Heldentum ist ihm das ausschließlich Vorbildliche, wie es zehn Jahre früher der Kritiker der „Wage" in seiner Klassikerverehrung verfochten, vielmehr setzt er sich jetzt in realistischem Sinne für die dramatische Behandlung von Problemen der Gegenwart ein. In der Shylock-Kritik, die er zu derselben Zeit wie die Vorrede zu den „Dramaturgischen Blättern" geschrieben, ruft Börne nach einem großen Dramatiker, damit er die Gegenwart „auf die gehörige Art" darstelle. „So oft ich Shakespeare lese, habe ich einen wahren Kummer, daß er nicht in unsern Tagen lebt, sie uns klar zu machen."[72] Des weiteren ereifert sich Börne darüber, daß die schwachen Bühnendichter seiner Zeit, die „gewöhnlichen Künstler", die Züge der Gegenwart nur im Fluge erhaschen oder warten, „bis die Zeit gestorben, um dann von ihrer Leiche einen Abguß zu nehmen, dem das Leben fehlt, wie dem Urbilde". Er sehnt dringend einen rechten Meister herbei, der die Shylocks der Gegenwart, die christlichen und jüdischen Börsenleute, schildere, einen Meister der dramati-

72) N. S. 4, 127 ff.

schen Kunst, der gleich Shakespeare „die Geheimnisse der Börsenherzen" aufdecke. Vor zehn Jahren hatte er gefragt, woher unsere Schauspieldichter in der Gegenwart die bürgerlichen Charaktere nehmen sollten. Jetzt, da er durch das Drama den Menschen seiner Zeit Aufklärung und Erkenntnis der Gegenwart vermittelt sehen will, weiß er eine positive Antwort auf seine einstige Frage.

Schon die kurze Betrachtung von Müllners „König Yngurd" lehrt, daß Börne nunmehr die Betonung des Zeitgemäßen im Drama für notwendiger hält als die rein kunstmäßige Behandlung der dramatischen Vorlage. Er ist in seiner Entwicklung bei der Forderung des Zeitdramas angelangt, durch welches das Theater zur politischen Tribüne wird. Um jedoch ein echtes Kunstwerk dieser Art zu schaffen, müßte, so meint er, schon ein genialer Bühnendichter wie Shakespeare kommen, dem wohl die rechte Vermählung des Politischen und Sozialen mit dem Künstlerischen gelingen könnte. Ein solcher Dramatiker ließe die Erscheinungen hadern und mischte sich nicht in ihren Streit; er nähme auch nicht Partei und gäbe keinem recht als der Sittlichkeit. Börne sieht in Shylocks Haß gegen die Christen und in der Art und Weise, wie uns der Dichter trotzdem den Juden menschlich näher bringt, so daß unser Mitgefühl für ihn erwacht, die künstlerische Gestaltung einer sozialen Tendenz, die er „Shakespeares große prophetische Botschaft an uns" nennt. Aus seinem politischen und sozialen Empfinden heraus faßt Börne den Shylock so auf, als ob dieser nicht an sich und seinen Geldbeutel denke, sondern hauptsächlich das Rachewerk für die Allgemeinheit seiner Stammesbrüder im Sinne habe, indem er für ihre lange, unmenschliche Unterdrückung Vergeltung an ihrem Peiniger, dem Christenvolke, heischt. Für dieses selbstlose Vorhaben und die Beharrlichkeit, mit der er es verfolgt, müsse Shylock geliebt und bewundert werden;[73] sei er doch „ein Lamm, ein Kind, eine gute Seele" gegen unsere heutigen Börsenleute, die nur an den eigenen Vorteil denken, und deren wahres Gesicht nach Börnes Meinung auf der Bühne allem Volke gezeigt werden müßte. „Es ist so etwas Kleines, groß

73) Alfred Kerr sagt in seiner Kritik zum „Kaufmann von Venedig": „Der Wucherer dünkt mich in diesem Werk der einzige Edelmann. Weil er für eine Sache kämpft. Ecco." (A. Kerr, Die Sucher u. die Seligen, S. 301.)

zu sein in unsern Tagen, daß man daran erkennt, wie es mehr der Kampf als die Beute ist, woran sich der Ehrgeiz entzündet. Der Ruhm liegt auf allen Wegen, und keiner der Berechtigten greift danach."[74]

Wie schon weiter oben angedeutet, läßt Börne in der Vorrede zu den „Dramaturgischen Blättern" durchblicken, daß es ihm bei dem schwachenKönnen der zeitgenössischen deutschen Dramatiker wichtiger sei, ihre Werke werden wie die neuen französischen Dramen „eine Zeitung von den Ereignissen des Tages", als daß sie sich um ein Kunstwerk ohne zeitgemäßen Inhalt abmühen, das ihnen ja doch nicht gelinge. Was von schwächeren Dramatikern in dieser Richtung bereits geschaffen wurde, hatte Börne schon lange vor 1830 auf seinen Pariser Reisen kennengelernt, und davon konnte er sich bald wieder überzeugen, als er nach der Julirevolution ganz nach Paris übersiedelte und dort die neuen Revolutionsstücke auf der Bühne sah.

Eine Ueberbetonung des Politischen und Soziologischen kam da zustande, wie sie heute, hundert Jahre später, nach unserer jüngsten deutschen Revolution, von Erwin Piscator und seinen Anhängern dargeboten wird. Wenn Piscator im November 1927 in Tolstois „Rasputin" die Person des Generalkonsuls Dimitri Rubinstein, des Finanzberaters des letzten Zaren, und im September 1929 in Walter Mehrings „Der Kaufmann von Berlin" den Ostjuden Kaftan-Kutisker auf die Bühne bringt, so will er ganz im Sinne Börnes die Shylocks der Gegenwart im Drama an den Pranger stellen.

Börne sagt von solchen Tendenzstücken, daß bei ihnen von Kunstgenuß gar keine Rede sei; sie bieten nur die rohe Natur, und man ziehe aus dem auf den Pariser Bühnen geschauten Neuen als Fremder höchstens „wissenschaftlichen" Gewinn. „Alte und neue Geschichte, Oertlichkeiten, Statistik, Sitten und Gebräuche von Paris werden da gut gelehrt."[75] Es werde einem alles an Augen und Ohren vorbeigeführt, was den Franzosen in der letzten Zeit durch Kopf und Herz gegangen, Großes und Gemeines, Edles und Schlechtes, Wünsche und Hoffnungen, Spott und Tadel und die ganze neuere Geschichte seit Ausbruch der großen französischen Revolution.

74) C 7, 28.
75) C 9, 106.

Jedes Schlachtopfer der Revolution und jeder ihrer Helden, an der Spitze Napoleon und seine Schar, werde auf die Bühne gebracht.[76]

In seinen „Briefen aus Paris" gibt Börne eingehende Schilderungen der Pariser Theaterverhältnisse, um dadurch das Dunkel um das heimische Theater zu erhellen und das deutsche Drama vorwärtszutreiben. Namentlich was in den Boulevardtheatern geboten werde, das habe, sagt er, gar nichts mit Kunst zu tun; aber das Volk werde mit fortgerissen, und diese Wirkung wünscht er auch dem deutschen Drama. Was er bald zu Anfang seines Pariser Aufenthaltes auf Bühnen zweiten Ranges sieht, sind, wie er schreibt, schnell und leichtsinnig hingeworfene Stücke. „Kaum waren acht Tage nach der Revolution verflossen, als schon zwanzig Komödien fertig waren, die alle auf das Ereignis Bezug hatten."[77] Die Theaterdirektoren betrachteten diese Stücke freilich nur als Lockmittel für das Publikum, das besonders für die Darstellung von Personen aus der jüngsten Geschichte großes Interesse zeigte. Börne ist überzeugt, daß auch deutsche Bühnendichter mehr Stücke im Geiste der Gegenwart schreiben würden, wenn sich nur erst deutsche Theaterdirektoren fänden, die es wagten, solche Stücke aufzuführen.[78]

Um zu ihrer Abfassung herauszufordern, weist er einmal hin auf Beaumarchais, der trotz der größten Schwierigkeiten mutig und unverdrossen keine Mühe scheute, sein Lustspiel „Die Hochzeit des Figaro" auf die Bühne zu bringen, was bei dessen Verspottung von Regierung und Adel damals jedem als eine Unmöglichkeit erscheinen mußte. „Was hat Beaumarchais nicht alles getan und geduldet, um seinen Zweck zu erreichen! Unser Raupach hielte solch ein schleichend Nervenfieber keine vier Wochen aus."[79] Börne setzt dann ausführlich auseinander, wie Beaumarchais bei den strengen Zensurverhältnissen in Frankreich vor der großen Revolution mit

76) C 9, 60 f.
77) C 8, 69 f.
78) So erfolgte beispielsweise auch nach der Aufführung von Ernst Tollers „Hoppla, wir leben" im Theater am Nollendorfplatz in Berlin im Spielplan der Berliner Theater eine deutliche Schwenkung nach links, und sofort fanden sich geschäftstüchtige Dramatiker, die Zeitstoffe behandelten. (E. Piscator, Das politische Theater, S. 243 f.)
79) C 12, 23.

aller List kämpfen mußte, bis er schließlich doch zum Ziele gelangte und sein freiheitliches Stück endlich herausbringen konnte.

Auch für Börne bedeutet das Drama eine der besten Waffen im Kampfe um die Freiheit, und, wie er sagt, versüßt es etwas sein saures Blut, als er in dem Vaudeville „Le Tailleur et la Fée, ou les Chansons de Béranger" auf der Bühne die Göttin der Freiheit erscheinen sieht, die an der Wiege des Dichters gelobt, diesem das schönste Lebenslos zu schenken und ihn zum Freiheitsdichter zu machen.[80] Wenn es sich auch um ein minderwertiges Werk handelt, kann Börne sein Lob nicht zurückhalten, sofern der Autor darin für die Freiheit eintritt. So hatte er schon als Kritiker der „Wage" Theodor Körner gepriesen, obwohl er von dessen Unzulänglichkeit als Dramatiker überzeugt war: „Edler Körner, du heller Morgenstrahl, auf den ein trüber Tag gefolgt, du süßes Kinderlallen der Freiheit, das in der Wiege starb und nicht zur Männerstimme hinanwuchs, wie könnte ich über den Wert deiner „Hedwig" mit dir feilschen...? Dein Geist, dein Herz ist darin; deine Dichtungen sind Heiligtümer einer verstorbenen, geliebten Zeit, die wir verehren sollen, nicht beurteilen!"[81]

Mag Börne namentlich im Taumel der Julirevolution einseitig werden in seinen Forderungen, so daß er mitunter mißverstanden werden kann, so spricht doch aus diesen seinen erhebenden Worten für den Freiheitssänger Körner deutlich, daß unserm Kritiker eine tiefe Liebe zu dem in Unfreiheit geknebelten deutschen Volke innewohnt, eine Liebe, die trotz mancher Ueberschätzung der Menge doch weit davon entfernt ist, das Volk in jeder Beziehung als das durchaus Gute und Vollkommene zu betrachten, sondern die der Menge ein heiliges Recht auf Freiheit und Menschenwürde zugesteht.

In einem der französischen Stücke, von denen Börne berichtet, sieht er, wie der Zeitgeist die sozialen Gegensätze überbrücken hilft, indem ein bürgerlicher Arzt die Tochter einer altadligen Familie heiratet.[82] Auf ein Lustspiel von Scribe freut er sich ganz besonders, weil er hörte, es käme eine deut-

80) C 9, 181.

81) D 2, 73 f, vgl. Fr. Hebbels Urteil: „Theodor Körner hatte fürs dramatische Fach nicht das geringste Talent." (Hebbels Werke, (Adler-Klassiker, Berlin), 3, 286.)

82) C 8, 70 f.

sche Revolution darin vor. Aber Scribe enttäuscht ihn; denn der deutsche Großherzog, der in dem Stücke dargestellt wird, hält das seine Freiheit fordernde Volk hin und verspricht ihm eine Konstitution, wofür ihm die besänftigte Menge zujubelt. Am Schlusse heiratet ein Offizier ein Nähmädchen. In einem anderen Stücke von Scribe ärgert sich Börne wieder, weil es zu sentimental ist.[83] Er prophezeit Scribe und auch den andern neueren französischen Komödiendichtern keine große Zukunft; denn eine echte Komödie erfordert nach Börnes Ansicht einen viel tieferen Gehalt, als sie darzubieten vermögen. Sie zeigen ihre Kunst nur in den Farben und geben damit ein möglichst vollkommenes Aeußere, eine vollendete Technik,[84] von der unsere späteren Lustspieldichter allerdings sehr viel gelernt haben.

Von den jungen französischen Romantikern, an deren Spitze der bei Ausbruch der Julirevolution achtundzwanzigjährige Viktor Hugo stand, sagt Börne einmal, sie seien oft rein toll und schreiben Sachen, wie man sie bei uns in Deutschland gar nicht lesen, geschweige auf die Bühne bringen würde. Aber er meint, das werde sich schon geben; sie werden wieder „zurückpurzeln", denn es sei noch kein Franzose in die Sonne gefallen.[85] Die liberale romantische Poesie sei erst in ihrer Jugend, und bis diese besonnener werde und sich mäßigen lerne, werde wohl das ganze Geschlecht darüber hingehen.[86] Was er jetzt auf der Bühne sehe, sei zwar manchmal greulich gottlos, dennoch gefalle ihm das muntere Pariser Theater besser als das schläfrige Berliner. „Es ist eben die liebe Natur, die man nimmt, wie sie sich gibt; von der Kunst aber verlangt man mit Recht, sie solle schön und gefällig sein."[87] In den neuen, zensurfreien Theaterstücken werde z. B. oft die Geistlichkeit, die schwarze Gendarmerie und geheime Polizei der Fürsten, geneckt und verlacht. Börne erklärt dazu, daß er nicht unduldsam sein könne gegen solche Aeußerungen des Unglaubens im neuen Drama. „Was geht mich der Unglaube der andern an? Ich lache und denke: i c h habe meinen Gott, seht zu, wie ihr ohne ihn fertig werdet,

83) C 8, 288 ff.
84) C 8, 278 u. C 10, 149.
85) C 8, 122.
86) C 8, 174.
87) C 9, 68.

das ist eure Sache."[88] So berichtet er beispielsweise, daß in dem Stücke „Voltaire chez les Capucins" heuchlerische Mönche zur Darstellung kommen, deren Schelmereien, Ränke und geheime Liebschaften auf der Bühne aufgedeckt werden. Eine Hauptrolle spielt die Heuchelei der Priester auch in dem Stücke von der Päpstin Johanna, das Börne gleichfalls in einem Pariser Theater sieht.[89]

Größere Kunst aber erkennt er in den Komödien des „Théâtre de Clara Gazul" von Mérimée. Der junge Dichter zeige darin, wie man mit wenigen Strichen ganze Charaktere lebenswahr zeichnen und sie mit feiner Ironie zu liebenswürdigen Geschöpfen gestalten könne: „Der Verfasser hat eine unbeschreibliche Grazie, eine Phantasie gleich einer Lerche, wenn sie in der Abenddämmerung um grüne Kornfelder fröhliche Kreise zieht. Es sind Komödien, wild wie junge Mädchen, aber wie wohlgezogene; sie sind sittsam dabei und erröten leicht."[90]

Auf die anderen Vertreter der französischen Romantik, besonders auf die Werke Viktor Hugos, kann Börne nicht mit derselben Empfehlung hinweisen, obgleich er in ihnen nicht bloß die Fehler, sondern auch ihre Vorzüge deutlich erkennt. Er verurteilt nicht die Anarchie im neuen französischen Drama, weil er sie als eine natürliche Folgeerscheinung des Uebergangs vom Despotismus zur konstitutionellen Monarchie ansieht. Die jungen Dramatiker haben noch nicht gelernt, Freiheit mit Ordnung zu paaren, bemerkt Börne einmal und gelangt in der Weiterführung dieses Gedankens bei Betrachtung von Viktor Hugos Tragödie „Le roi s'amuse" zu einer Gegenüberstellung von Shakespeare und Viktor Hugo: „Shakespeare hat ähnliche, er hat noch viel schrecklichere Schrecken; aber bei ihm ist der Schmerz gesund, das Ungeheure hat seine Art Wohlgestalt; denn selbst die Krankheit hat eine Gesundheit, die ihr eigen ist, selbst das Verbrechen hat seine moralische Regel. Bei Viktor Hugo aber ist das Mißgestaltete mißgestaltet."[91] Börne nennt das „tragische Häßlichkeit, tragische Unsittlichkeit", die wohl in einem Roman dargestellt werden mag, aber nicht ins Drama gehöre.

88) C 9, 69.
89) C 8, 72 u. C 9, 70 ff.
90) C 9, 21 f.
91) C 11, 120 u. 134 f.

Und doch glaubt er an einen Aufstieg des Dramas, der aus dieser wirren Kunst des Uebergangs hervorgehen werde. Nicht wegen ihres schaffenden, sondern wegen ihres zerstörenden Prinzips hält er die romantische Poesie der Franzosen für heilsam. „Es ist eine Freude zu sehen, wie die emsigen Romantiker alles anzünden und niederreißen und große Karren voll Regeln und klassischem Schutte vom Brandplatze wegführen."[92] Es sei ganz selbstverständlich, sagt Börne weiter, daß sie von ihren Gegnern so verspottet und verfolgt werden, daß es zum Erbarmen sei. Aber sie sollten unbekümmert ihren Weg gehen und keinen allgemeinen Beifall fordern. Wer etwas Neues bringe, müsse es nicht bloß im Kopfe, sondern auch im Herzen tragen; dort wurzele es tiefer, und man könne sich alsdann leichter über manche Enttäuschung hinwegsetzen.[93] „Und man kann nicht sagen", schreibt Börne an anderer Stelle, „daß durch solches Walten auf der Bühne die dramatische Kunst zugrunde gehe, sondern umgekehrt: weil die dramatische Kunst untergegangen ist, bleibt nichts anderes übrig als solches Walten, wenn man von dem Kapital, das in den Schauspielhäusern steckt, nicht alle Zinsen verlieren will."[94] In Deutschland sei es damit durchaus nicht besser als in Frankreich, fügt Börne hinzu; nur wissen die schwerfälligeren Deutschen sich nicht so schnell in die neue Zeit zu schicken wie die Franzosen. Die gegenwärtige bewegte Zeit sei aber zu unruhig, als daß auf den alten, nicht mehr gangbaren dramatischen Wegen ein gutes Drama erstehen könnte. So stellen die neuen Bühnenstücke der Franzosen nur verzweifelte Anstrengungen dar, einer zeitgemäßen dramatischen Kunst mit sozialem und politischem Einschlag die richtige Bahn zu erschließen.

Als völlig verfehlt bezeichnet er es jedoch, wenn ein Dichter etwa ein soziales Drama ohne jeden tragischen Gehalt schaffen wollte, indem er einfach ein paar arme Leute ins Spiel setzt, das einen Ausschnitt ihres armseligen Daseins ohne irgendwelche Beziehungen zum großen pulsierenden Leben der Gegenwart spiegelt. Börne beschreibt einmal

92) C 8, 79.

93) Börne wertet die Gefühlstiefe der Franzosen höher als ihren Intellekt. Vgl. C 8, 126 zu Benjamin Constant: „Er hatte einen deutschen Kopf und ein französisches Herz."

94) C 9, 106.

ein solches Spiel der Armut, das er in einem sehr schwachen Drama auf einer Pariser Bühne gesehen hat, und spottet über das Publikum, das an einem derart langweiligen Stücke Gefallen findet.[95] Wenn man nicht näher zusieht, kann man bei dieser Kritik auf den Gedanken kommen, Börne lehne jetzt wieder Gestalten aus dem niederen Volke als ungeeignet für das Drama ab. Man muß aber bedenken, daß er inzwischen Gelegenheit gehabt hat, das Pariser Volk mitunter in recht lebhaftem Spiel und wilder Leidenschaft auf der Bühne des großen Welttheaters kennenzulernen und daß ihm, noch dazu bei seinen politischen Anschauungen, Menschen von solcher Aktivität für ein energisches Handeln im Drama geradezu vorbildlich sein müssen. „Und dieses sogenannte, so gescholtene Volk verachtet man überall", sagt er einmal, „man verachtet die Mehrzahl einer Nation, der weder der Reichtum das Herz verdorben, noch das Wissen den Kopf!"[96] Er schätzt das arme Volk, weil es sich in seiner Triebhaftigkeit natürlich und ungezwungen gibt, und stellt es in dieser Beziehung höher als die Gebildeten, welche Ansicht er, wohl mögliche Einzelfälle verallgemeinernd, stark überspitzt in die Worte kleidet: „Ich finde wahre menschliche Bildung nur im Pöbel, und den wahren Pöbel nur in den Gebildeten."[97] Aus all dem aber geht hervor, daß Börne sicherlich nicht gegen ein Arme-Leute-Stück gewesen wäre, wenn es nur lebendiges, dramatisches Geschehen enthalten hätte. Während er jetzt das langweilige Spiel vom armen Zimmergesellen zurückweist, würde er bestimmt Hebbels tragischem Spiel vom Tischlermeister Anton, zu dem der Dichter genau dreizehn Jahre nach dieser ablehnenden Kritik Börnes auch in Paris das Vorwort schreibt, seine Anerkennung nicht versagt haben.[98]

Höchstes Lob aber zollt Börne der Aufführung eines Napoleondramas des älteren Alexander Dumas. Fast sechs Stunden lang hält er mit gespanntester Aufmerksamkeit im Theater aus, um sich, wie er sagt, einmal recht satt zu hören und zu sehen. Dabei überzeugt er sich wieder, daß in dieser

95) C 9, 108 ff.
96) C 8, 282.
97) a.a.O.
98) Vgl. Börnes Kritik im 45. Br. aus Paris v. 25./3. 1831; Hebbels Vorwort zu „Maria Magdalene" ist datiert: Paris, den 4./3. 1844.

gärenden Zeit nur das politische Tendenzdrama imstande sei, brausende Beifallsstürme in der Menge zu entfesseln. Deutlich spricht hier der Realist Börne zu uns, der mit besonderer Genugtuung berichtet, daß in diesem Drama alles so sei, wie es wohl in Wirklichkeit gewesen sein mag. „Das ist die beste Art, Geschichte zu lernen und vergangene Zeiten und Menschen und entfernte Länder uns so frisch und nahe vor die Augen zu bringen, als hätten wir sie gekannt, darin gelebt."[99] Hier glaubt er, die getreue Ausführung dessen vor sich zu sehen, was ihm schon längst als notwendige Forderung für das Drama vorgeschwebt hat. Da ist nicht mehr der romantische Rahmen des „König Yngurd", sondern die Geschichte der jüngsten Vergangenheit in klarer, packender Wirklichkeit. Namentlich dem ersten Akte schenkt er uneingeschränkte Zustimmung, weil da Napoleon, in dem er später den Tyrannen haßt, noch der einfache Artillerieoffizier ist und noch nicht der Glanz des Kaisertums die Szene erfüllt. Und als die Marseillaise und das alte Revolutionslied „Ça ira" erklingen, die beide seit der Kindheit in Börnes Herzen schlummern und die er seither nicht mehr gehört, da weint er Tränen des Entzückens. Der verachtete Sohn des Ghettos, immer feinfühlig und äußerst empfindlich, hat schon früh den Traum von Freiheit und Erlösung aus drückender Schmach geträumt, und als jetzt im Theater der selige Kindertraum in seinem Innern wieder aufsteigt, da singt es und da klingt es ihm wie von einem Zauberland: „Frei s e i n , es ist nichts. Aber es w e r d e n , die Genesung, da ist das Glück."[100] Dieses visionäre Schauen der Freiheit, das schon dem Kinde eigentümlich war, und die Sehnsucht nach ihr lassen uns im Leben des Mannes vieles verständlich erscheinen.

Die Hauptwirkung jenes Napoleondramas lag nach Börnes Bericht in einer anzüglichen Stelle mit einer scharfen Spitze gegen die Abgeordneten in Paris. „Götter! und wenn in diesem Augenblicke tausend Jupiter gedonnert hätten, es wäre nicht gehört worden vor dem Beifallklatschen des ganzen Hauses. Es war ein Sturm, es war, als stürzte das Dach ein. Man hatte die Saite berührt, die jetzt durch das Herz jedes freiheitsliebenden Franzosen zieht: Der Haß und die Verachtung gegen die jetzige Deputiertenkammer."[101] Wie

99) C 8, 183.
100) C 8, 182.
101) C 8, 186.

Erwin Piscator in seinem „Politischen Theater", so fordert auch Ludwig Börne für das neue Zeitdrama die Darstellung politischer Persönlichkeiten, und er ist aufgebracht gegen die Pariser Regierung, als sie die Erfüllung dieser Forderung durch ein Gesetz vereiteln will. „Nachgeahmt oder auch nur kenntlich bezeichnet darf niemand mehr werden auf dem Theater. Es ist zum Verzweifeln."[102] Dabei ist Börne gegen jede lächerliche Karikatur der politischen Personen. So tadelt er es z. B. als unanständig, bei der Aufführung des Napoleondramas von Dumas König Ludwig XVIII. in grausamem Spott dergestalt wiederzugeben, daß er „dick, alt und lahm über die Bühne watschelt". Börne freut sich über die gute Art der Franzosen, bei jeder unfeinen Verspottung des Königs, durch Zischen und Pfeifen ihr Mißfallen kundzutun: „Nicht einer hat applaudiert, und das Klatschen hörte doch sonst den ganzen Abend nicht auf."[103]

Um der geschichtlichen Wahrheit willen müsse das Drama, meint Börne jetzt, auch ein wahres Bild der neueren geschichtlichen Personen vermitteln. Schließlich sei ja ihre so vielbegehrte Darstellung auf der Bühne nur eine Forderung der politisch erregten Gegenwart und werde mit dem Aufstieg des Dramas, wenn die politischen Wogen erst wieder ruhiger gehen, sich von selbst verbieten; aber das von der Regierung in Aussicht gestellte Gesetz gegen die Theaterfreiheit betrachte er als einen Eingriff in das freie Kunstschaffen der Dramatiker und als eine Gefährdung ihrer Unabhängigkeit. War er doch von jeher grundsätzlich für die Wahrung einer freien künstlerischen Persönlichkeit eingetreten, die sich jeder Beeinflussung namentlich von seiten der Regierung fernhalten müsse.

---

102) C 8, 209. Als in Tolstois Drama „Rasputin" bei der Aufführung auf der Piscatorbühne im November 1927 die Dreikaiserszene mit Wilhelm II., Kaiser Franz Joseph und Zar Nikolaus II. eingefügt wurde, erfolgte auf Antrag Wilhelms II. durch Gerichtsbeschluß das Verbot, die Person des Kaisers auf die Bühne zu bringen, u. zw. mit der Begründung: „Indem der frühere Kaiser Franz Joseph als völliger Trottel und der Zar Nikolaus als bigotter und charakterloser Dummkopf hingestellt werden, drängt sich die Auffassung auf, daß auch der Antragsteller (Wilhelm II.) ebenso charakterisiert werden soll." Die Freiheit habe im Theater, heißt es in dem Gerichtsbeschluß, vor dem berechtigten Interesse der einzelnen Persönlichkeiten haltzumachen. (E. Piscator, Das polit. Theater, S. 184.)

103) C 8, 185.

Im Jahre 1821 hatte er selbst in dieser Beziehung das beste Beispiel gegeben, als ihm in Aussicht gestellt worden war, mit dem Range und Gehalte eines kaiserlichen Rates in Wien angestellt zu werden. Für alles, was er dort schreiben würde, hatte man ihm völlige Zensurfreiheit zugesichert, und dennoch ließ er sich nicht erst in Unterhandlungen ein, die er von vornherein für zwecklos hielt, weil er voraussah, daß die Stellung in Wien seinen politischen und literarischen Charakter zugrunde richten müßte. „Es war eine solche Redlichkeit, eine solche Unbefangenheit in meinen öffentlichen politischen Aeußerungen," schrieb er damals an Jeanette Wohl, „daß ich, wie ich von mehreren Seiten erfahren, selbst den Wiener Ultras Achtung eingeflößt habe, obzwar keiner sich so feindlich als ich gezeigt hat. Sie mußten gestehen, daß ich es aufrichtig meinte, wenn ich auch irrte. Wem soll man ferner trauen, wenn ich die gute Sache verrate? Wollte ich auch mit meinem Gewissen zerfallen, das wäre das größte, aber nicht das einzige Unglück, das mir in österreichischen Diensten bevorstände. Man würde mir dort nie trauen, und ich lebte in ewiger Gefangenschaft."[104]

Während ihm Wien den Stillstand jeder freieren geistigen Entwicklung bedeutete, hatte er schon in seinen ersten Kritikerjahren mehrmals den Wunsch geäußert, die deutschen Schriftsteller sollten Paris kennenlernen, um einmal herauszukommen aus den engen Verhältnissen der Heimat und am brausenden Leben der Weltstadt neue Eindrücke zu gewinnen. Dort würde sich ihnen, meinte er, das ganze Reich der Begierden und Schmerzen mit allem Genuß und aller Entbehrung, das volle Orchester der Jubel- und Klagetöne, die ausführlichste Seelenlehre erschließen. Wenn auch der enge Lebenskreis, in dem deutsche Schriftsteller sich bewegen, sie antreibe, in die Tiefe zu arbeiten und die innersten Geheimnisse der Dinge aufzudecken, so wäre es doch erfreulicher, wenn ihnen, wie in Paris, alle gesellschaftlichen Verhältnisse zugänglich wären, weil es größeren Gewinst gebe, „das Unverstandene begreiflich, als das Verstandene noch begreiflicher zu machen."[105]

Wir können Börnes Groll verstehen, wenn er jetzt in seinem geliebten Paris die Theaterfreiheit bedroht sieht, die

104) N. S. 2, 66. Br. aus München v. 24. 12. 1821.
105) N. S. 1, 111 f. Br. v. 18. 11. 1819.

er bei einer freiheitlichen Regierung immer für etwas Selbstverständliches gehalten hat. Geradeso wie in Deutschland, sagt er, gebe es auch in Paris genug „dumme gute Leute", die nicht begreifen, daß der Druck gegen Theater und Drama schon der erste Schritt zur Unfreiheit sei.[106] Weil er als Jude aber in Unfreiheit geboren, darum liebe er die Freiheit so heiß und spüre eher als alle andern den leisesten Druck gegen sie. Wenn es auch in Frankreich mit der Unterdrückung der Freiheit nie so weit kommen werde wie in Deutschland, so möchte er doch niemals ein Franzose sein. „Käme ein Gott zu mir und spräche: Ich will dich in einen Franzosen umwandeln mit allen deinen Gedanken und Gefühlen, mit allen deinen Erinnerungen und Hoffnungen — ich würde ihm antworten: Ich danke, Herr Gott. Ich will ein Deutscher bleiben mit allen seinen Mängeln und Auswüchsen . . ."[107]

Börne hat nach seinen eigenen Worten „mit seinem Herzblute für sein taubstummes Vaterland" geschrieben und möchte endlich ausruhen vom langen Streit: „Es komme ein wackerer Mann, der mich ablöse und für unser elendes Vaterland das Wort führe; ich werde ihn als meinen Erretter, als meinen Wohltäter begrüßen. Ich bin müde wie ein Jagdhund . . ."[108] Er weiß, daß sein Lebenswerk, vor dessen Ende er steht, stark auf die Deutschen gewirkt hat, und hofft, daß es auch in Zukunft weiter wirken werde: „Habe ich nicht die Röte des Zorns in tausend blutleere Wangen gejagt . . . ? Habe ich nicht manches kalte Herz entflammt? Mag nun die Flamme meinen Scheiterhaufen anzünden oder den Weihrauch, den man auf meinen Altar gestreut — was geht das euch an? Das ist meine Sache. Genug, es flammt. Seid nicht undankbar gegen einen eurer treuesten Diener, der mit den andern geholfen hat, euch aus dem Schlafe zu rütteln."[109]

Wert und Wirkung von Börnes Theaterkritik.

Am Grabe Börnes auf dem Père-la-Chaise in Paris hielt der Gelehrte Raspail bei der Beerdigung eine Ansprache, in der er u. a. sagte: „Dix ans dans la révolution, où chacun de nous tourne, est un siècle de progrès."[1] Die Revolution.

106) C 8, 209.
107) C 10, 245 f.
108) C 6, 297 f.
109) C 10, 249.
1) E. Beurmann, L. Börne als Charakter, S. 97.

die während der letzten zehn Jahre seines Lebens in den dramaturgischen Ansichten Börnes erfolgte, brachte, wie wir gesehen haben, seine Abkehr vom zeitlosen Drama der Klassiker und trieb ihn zu der Forderung des politischen und sozialen Tendenzdramas. Wie hundert Jahre vor ihm die Not des deutschen Theaters Gottsched dazu geführt hatte, dem deutschen Drama das französische als Muster hinzustellen, so wies auch Börne in seinem letzten Lebensabschnitt die deutschen Dramatiker auf die neuen französischen Bühnenstücke hin, damit sie an ihnen lernen, wie das Gegenwartsdrama „eine Zeitung des Tages" werde. Bei seiner großen Belesenheit besaß er aber eine genügende Kenntnis der wichtigsten dramaturgischen Schriften und der darin enthaltenen Forderungen, um genau beurteilen zu können, wie wenig an Kunstwert für das schwache zeitgenössische deutsche Drama bei tendenziöser Gestaltung zu gewinnen war.

Die Quellen seiner dramaturgischen Ansichten betreffend, hat es die vorliegende Abhandlung als eine ihrer Aufgaben betrachtet, darzutun, wie Börnes Anschauungen in weitem Umfange mit denjenigen der maßgebenden Gesetzgeber der Dramaturgie übereinstimmen. Wenn Börne einmal erklärt, daß ein Theaterkritiker die Quellen seines dramaturgischen Wissens nicht aufdecken und sich nie auf die kritische Ansicht eines andern berufen dürfe, um nicht den Anschein zu erwecken, er stecke nicht fest genug in seiner Meinung, so gibt er damit schon das Vorhandensein solcher Quellen für seine theaterkritischen Arbeiten zu. Von unserer Darstellung seiner durchaus sachgemäßen Auffassung der Theorie des Dramas auf seine ganze Theaterkritik zu schließen, wird man ihm zugestehen müssen, daß er nicht verabsäumt hat, sich als Theaterkritiker gehörig fachmännisch zu schulen, so weit das zu seiner Zeit überhaupt möglich war. Sagt er doch selbst, wie eingangs schon hervorgehoben wurde, daß er gewohnt sei, seine Ansichten auf das Studium von Quellen zu stützen, und deshalb hält er es auch für ganz selbstverständlich, daß diese in seinen Ausführungen zu erkennen sind. „In jedem Werke deutschen Geistes muß sich Bekanntes finden; denn das ist ja eben die Art der Deutschen, daß sie die Farben der Kunst und Wissenschaft, worin das Völkerprisma sich geteilt, wieder versammeln, um das reine Licht der Er-

kenntnis darzustellen. Doch das heißt nicht, sich Ungebührliches zuwenden, denn Farben sind ja die Töchter des Lichts."[2]

Es ist aber entschieden unrecht, wenn man Börnes theaterkritische Veröffentlichungen den entsprechenden Arbeiten Lessings oder A. W. Schlegels gegenüber abfällig beurteilt; denn es lag niemals in seinem Sinne, mit seinen Kritiken etwa gelehrte Abhandlungen im Gewande akademischer Erörterungen zu schreiben. In seinen Dramenbesprechungen, die uns hier hauptsächlich interessiert haben, wollte er neben seinem volkserzieherischen Vorhaben des politischen Erweckers auch ein Lehrer des Volkes sein, um der Popularisierung des dramaturgischen Wissens zu dienen und theaterästhetisches Verständnis in weite Kreise zu tragen. Dabei stellen seine Kritiken in ihrer besonderen Art feingeschliffene Kunstwerke dar, die in vieler Beziehung heute noch ihresgleichen suchen. Mit Recht sagt deshalb Alfred Klaar von den Kritiken in Börnes „Dramaturgischen Blättern": „Diese Kritiken sind stilistische und stilbildende Meisterwerke, die zur Entwicklungsgeschichte unseres Schrifttums gehören und über dieses historische Interesse hinaus ihren dauernden Wert behaupten."[3] Aber auch die „Briefe aus Paris", die von seiner regen Anteilnahme am Tendenzdrama Zeugnis ablegen und es den deutschen Dramatikern zur Nacheiferung nahebringen, sind weit entfernt von einer seichten Berichterstattung über das Pariser Theater und Drama vor hundert Jahren. Weil Börne wußte, wie wenig unsere damalige minderwertige dramatische Produktion durch die Schwenkung zum Tendenzdrama zu verlieren hatte, kam er leichter zu der Forderung, das deutsche Drama müsse ein Weckmittel für das politische Erwachen des Volkes, eine Fanfare der Zeit werden.

Wie sehr er damit auf das Jungdeutsche Drama eingewirkt hat, davon konnte er sich nicht mehr überzeugen. Die Jungdeutschen mit Gutzkow und Laube an der Spitze zeigten bald in ihren Dramen, in denen sie sich zu Herolden der neuen Zeit machten, daß sie Börnes Ruf verstanden hatten. Schon 1832 schrieb Laube, der, wie er sagt, die „Briefe aus Paris" verschlungen hat, ganz im Sinne Börnes im „Leipziger Tageblatt": „Die Bühne sei der Telegraph unseres Volks-

2) M. R., 2, 48.
3) D 1, 202.

lebens, sie eile der langsamen Fahrpost unserer bürgerlichen Freiwerdung voraus. . . ."[4] Auf die Nachricht von dem Bundestagsbeschluß vom 10. Dezember 1835, der das Verbot der Schriften von Heine, Gutzkow, Laube, Wienbarg und Mundt aussprach und sonderbarerweise nicht gegen Börne gerichtet war, schrieb dieser eine geharnischte Anklageschrift gegen Wolfgang Menzel, „den Franzosenfresser", der im Verdacht stand, daß auf seine Angebereien hin jener Beschluß des Bundestages überhaupt zustande gekommen sei. Börne fühlte sich als Vorläufer der Jungdeutschen Ideen mitschuldig an der Verfolgung ihrer Verbreiter und wunderte sich, daß ihn der Bannstrahl des hohen Bundestages nicht zugleich mit den andern getroffen hatte: „Die Verfolgung des Jungen Deutschlands," meinte er, „war ein wahrer bethlehemitischer Kindermord. Die unschuldigen Kindlein! Voltaire war nicht unter ihnen. Die dummen Herodes! Wenn dem deutschen Volke ein Voltaire kommen soll, wird er kommen; noch nie wurde ein großer Mann in der Wiege erwürgt."[5]

Schon im Drama der Jungdeutschen tritt ein stark realistischer Zug hervor, wie ihn Börne wiederholt als notwendig für das neue Drama gefordert hatte. Das unleidliche Ueberwiegen des Tendenziösen in den Jungdeutschen Bühnenwerken aber stempelt sie zu einer nicht vollwertigen Uebergangskunst, wie Börne eine solche auch im Drama der liberalen französischen Romantiker deutlich geworden war. Im Hinblick auf sie hatte er geäußert, erst wenn mit der Zeit das Gärende im Drama wieder einmal zur Ruhe käme, würde die neue Kunst in edlerer Gestalt wieder höhere Wertung erfahren, vorläufig aber m u ß t e sie nach seiner Ueberzeugung mit aller Schärfe die Forderungen der neuen Zeit künden, während sein Blick schon in die Zukunft auf das realistische Drama gerichtet war.

Wenn wir am Schlusse die Entwicklungslinie im theaterkritischen Gesamtwerk Börnes ins Auge fassen, wenigstens soweit seine mit der Zeit fortschreitenden dramaturgischen Ansichten in Frage stehen, so können wir zusammenfassend sagen, daß diese Entwicklungslinie einer Kurve gleicht, die

4) A. v. Weilen, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1, 7.
5) C 6, 383.

ihren Anfangspunkt beim klassischen Drama nimmt und von dort zum Tendenzdrama der Jungdeutschen hinabfällt, um dann wieder zur realistischen Höhenkunst Friedrich Hebbels und Otto Ludwigs anzusteigen. Auf dem emporstrebenden Ast der Kurve erscheint in einem zweiten Gipfelpunkt das Musikdrama Richard Wagners, dessen Kommen Börne ebenso wie Diderot, Herder und E. T. A. Hoffmann[6] geahnt hat, lange bevor er einer Verzahnung politischer und sozialer Tendenzen mit der dramatischen Kunst das Wort redete. Bei seinem lebhaften Interesse für die neuen Pariser Bühnenwerke stellte er diese in seiner letzten Briefsammlung den deutschen Dramatikern als beachtenswert hin, hoffend, daß ihnen jene umstürzlerische Kunst zu befeuerndem Antrieb für ein neues, zeitgemäßes Drama werden würde.

Hundert Jahre nach der Julirevolution sehen wir im politisch und sozial betonten Drama unserer Gegenwart gleichsam eine Fortwirkung von Börnes „Briefen aus Paris". Es ist, als ob Erwin Piscator, auf den viele der jüngsten Versuche zurückführen, sich im Drama mit dem Politischen und Sozialen unserer Zeit auseinanderzusetzen, in den Theaterberichten jener Börnebriefe Anregung gefunden hätte zu seiner Beeinflussung unserer heutigen dramatischen Kunst.[7] Freilich ist es eine einseitige Kunst, die nur einen Uebergang bedeuten kann, genau so wie ihn Börne vor hundert Jahren in der dramatischen Produktion der jungen französischen Romantiker erkannt, eine Kunst voll ungestümen Drängens, der, wie Börne für selbstverständlich erachtete, jeder ästhetische Wert abzusprechen ist.

„Kunstwertung hin, Kunstwertung her," sagt Alfred Kerr ganz ähnlich wie Ludwig Börne von dieser Art des Dramas, „du ahnst ein Vorwärts. Den Willen zum Aufwärts".[8] Und muß man nicht wieder an Börne denken, wenn man Kerr über ein mittelmäßiges Stück von Otto Ernst sagen hört, das beste daran sei, daß auf der Bühne eine freiheitliche Gesinnung geäußert werde?[9] Ist es nicht wie etwas von dem Prophetischen in Börnes Geist, wenn Kerr 1904 in jubeln-

6) in seinem Aufsatz „Der Dichter und der Komponist". Vgl. H. vom Ende, E. T. A. Hoffmanns musik. Schriften, S. 223 ff.
7) H. Ihering, Reinhardt, Jessner etc. S. 30.
8) vgl. Berl. Tagebl. v. 2. 3. 1928.
9) A. Kerr, Die Welt im Drama, 4, 179.

der Aufwärtsstimmung über den Morgenschimmer der Freiheit in Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer" den jungen Dramatikern zuruft: „Laßt euch nicht dumm machen; der Weg der Entwicklung geht doch nach dieser Seite."[10] So finden sich in Alfred Kerrs theaterkritischem Kunstwerk mancherlei Beziehungen, die Ludwig Börne in unserer Erinnerung wieder lebendig werden lassen, und es sei am Schlusse dieser Abhandlung gestattet, kurz noch einiger weiteren Aehnlichkeiten im theaterkritischen Schaffen der beiden unerschrockenen Vorkämpfer des deutschen Dramas und Theaters zu gedenken.

Bei beiden zeigt sich dieselbe aufrichtige, ehrliche Gesinnung, mit der sie stets ihre Meinung verfechten. Keiner hat sich jemals aktiv mit Politik beschäftigt, und dennoch müssen wir einen wie den andern dem ganzen Wesen nach als Politiker gelten lassen.[11] Meint man nicht, Börne selbst sprechen zu hören, wenn Kerr in der Einleitung zu seinen gesammelten Schriften i. J. 1917 erklärt, daß aus seiner Feder niemals eine Zeile hervorgegangen, „die kein Vorwand gewesen wäre für das Peitschen einer Entwicklung", aber fast immer ein Vorwand „für den Kampf um eine kühne, vernünftigere Menschenordnung"?[12]

Ganz im Geiste Börnes sagt Kerr an derselben Stelle, daß sein Werk nicht mit dem Schweiße einer Wissenschaftlichkeit kunstfern, sondern mit dem Blute seines Herzens geschrieben sei.[13] Das Ethos des Kritikers erblickt er darin, vor allem ein Wahrheitsager zu sein,[14] und auch Börne hat die Theaterkritik stets als einen Kampf um die Wahrheit betrachtet.

Geradeso wie Börne fordert auch Kerr für den Dramatiker Freiheit und Unabhängigkeit als Voraussetzung für das Gelingen eines echten Kunstwerkes: „Geht hin", so wendet er sich bei einer Besprechung von Wedekinds „Frühlings Erwachen" an die jüngeren dramatischen Dichter, „seid unbekümmert um Gott und um die Welt. Bloß um eines nicht: um die Gestaltung der Dinge, die ihr in euch tragt. Und in diesem einen Satz empfangt ihr (wenn ihr zuvor etwas

10) a.a.O. 2, 255 ff.
11) vgl. J. Chapiro, Für A. Kerr, S. 71.
12) 13) 14) A. Kerr, Das neue Drama, S. XV, XVI, XII.

empfangen habt) das große Geheimnis aller Dinge: Seid unbekümmert."[15]

Schließlich darf hier die große Liebe beider Kritiker zu Jean Paul nicht unerwähnt bleiben, die sich in Kerrs Werken in zahlreichen Hinweisen auf den „himmlischen, teuren, nicht vergänglichen, ja einzigen Jean Paul" offenbart, „der in die Wolken ragt".[16] Kerr ist einer von den späten Verehrern des Dichters, die Börne vor hundert Jahren am Anfange seiner „Denkrede auf Jean Paul" vorausgesagt hat: „Ein Stern ist untergegangen, und das Auge dieses Jahrhunderts wird sich schließen, bevor er wieder erscheint; denn in weiten Bahnen zieht der leuchtende Genius, und erst späte Enkel heißen freudig willkommen, von dem trauernde Väter einst weinend geschieden."[17]

Wie er für Jean Paul in die Zukunft gesehen, so hat Börne sich auch für sein eigenes Wirken als Prophet erwiesen, indem er einmal ausgesprochen, daß er erst von kommenden Geschlechtern ein volles Verständnis erhofft: „Guter Gott, was ist an einem einzelnen Menschen, was an mir gelegen? Bessere als ich sind verkannt worden. Das Leben ist kurz und der Tod noch kürzer. Aber der Tag der Wahrheit kommt einmal, und keinem wird Gerechtigkeit zu spät ausgezahlt, der, wie ich, als er seinem Vaterlande diente, nicht einmal Gerechtigkeit als Lohn verlangte."[18]

Der Tag der Wahrheit und Gerechtigkeit für das Gesamtkunstwerk Börnes ist noch nicht ganz heraufgestiegen. Daß er ein heller Sonnentag werde, das sollte, wenigstens für Börnes ehrliches dramaturgisches Bemühen, der Zweck dieser Arbeit sein.

15) A. Kerr, Die Welt im Drama, 2, 143.
16) a.a.O. 2, 142, 147 und 4, 86, 324.
17) D 2, 319.
18) C 10, 213.

Anhang.

Einige Börneworte.

1. „Seid boshaft, Kinder! Das schärft zuweilen den Stumpfsinn; aber seid nicht abgeschmackt!“ (M. R. 2, 40.)

2. „Ins Irrenhaus zu Frankfurt werden ... die Juden aufgenommen, und dieses ist die einzige öffentliche Anstalt, von der sie nicht ausgeschlossen sind. Es ist doch sonderbar, daß die Juden erst, wenn sie Narren geworden, gleiche Rechte mit den Christen genießen. Wenn ihnen keine andere als eine solche Befähigung zum Genusse des Frankfurter Staatsbürgerrechtes mangelt, so liegt doch viel Tröstliches in ihrer Zurücksetzung.“ (M. R. 2, 28 f.)

3. „Viele große Männer haben gewirkt durch ihre Tugenden, Voltaire auch durch seine Schwächen. Was er gesündigt, hat er für euch gesündigt, ihr dürft seine schuldvollen Lehren schuldlos befolgen. Wie man Gewalt, Blödsinn, Aberwitz besiege, hat er gelehrt; denn man besiegt sie nur, indem man sie verlacht. Nicht die Sonne war er des neuen Tages, aber das Brennglas dieser Sonne, das die getrennten Strahlen verbündete und den Funken in jedes empfängliche Herz warf. Er war nicht das Saatkorn, welches verfault, noch die Ernte, die verzehrt wird; er war die eiserne Pflugschar der Wahrheit, die nicht verwittert und, altes Unkraut zerstörend, für jeden Samen empfänglich macht .... Darum liebe ich ihn so sehr, weil ich ihn hassen müßte, wenn ich ihn nicht liebte, und er hat mir doch so wohl getan. An einigen der wenigen unglücklichen Tage meines Lebens warf er einen Strahl seines Geistes in mein dunkles Herz, ich fand den Weg wieder und war gerettet. Unglück ist Dunkelheit; wem man die Gestalt seiner Schmerzen zeigt, dem zeigt man deren Grenzen. Darum begreife ich auch, wie es so viele gibt, die Voltaire tödlich hassen. Wie den Schmerz, zerstört er auch die Freude; denn Glück ist auch Dunkelheit.“ (C 7, 162 und C 11, 112 f.)

4. „Es ist ein Unglück, aber keine Schande, von einem fremden Volke besiegt worden zu sein; das ist allen Völkern und den tapfersten begegnet.“ (C 6, 348.)

5. „Keine Nation hat das Recht, der Täuschung, der Furcht, dem Schrecken, der Selbstsucht, der Ermüdung des Tages die bessere Einsicht, die Wahrheit, die Besonnenheit, die Liebe und Kraft der folgenden Tage, die unveräußerlichen Rechte eines kommenden Geschlechts aufzuopfern. Hier ist der Jammer, hier ist die Treulosigkeit, das ist's, was die wahre Freiheit Europas noch um ein Jahrhundert hinausschickt." (C 11, 157 f.)

6. „Die Freiheit kann ein Volk nicht umwandeln, sie kann ihm nicht die Tugenden und Vorzüge verschaffen, die ihm seine Natur versagt; sie kann ihm die Fehler nicht nehmen, die ihm angeboren, die sein Klima, seine Erziehung, seine Geschichte oder sein unglückliches Gestirn verschuldet; die Freiheit ist nichts und dennoch alles, denn sie ist die Gesundheit der Völker ... Nur die Freiheit vermag alle Kräfte eines Volkes zu entwickeln, daß es das Ziel erreiche, welches ihm auf der Bahn der Menschheit vorgesteckt worden." (C 6, 388 ff.)

7. „Ja, weil ich als Knecht geboren, darum liebe ich die Freiheit mehr als ihr. Ja, weil ich die Sklaverei gelernt, darum verstehe ich die Freiheit besser als ihr. Ja, weil ich keinem Vaterlande geboren, darum wünsche ich ein Vaterland heißer als ihr ... nur das ganze große Vaterland genügt mir, so weit seine Sprache reicht. Und hätte ich die Macht, ich duldete nicht, daß Landgebiet von Landgebiet, daß deutschen Stamm von deutschem Stamm auch nur eine Gasse trennte, nicht breiter als meine Hand; und hätte ich die Macht, ich duldete nicht, daß nur ein einziges deutsches Wort aus deutschem Munde jenseits der Grenzen zu mir herüberschallte." (C 10, 243.)

8. „Die unwandelbare Freundschaft und der ewige Friede zwischen allen Völkern, sind es denn Träume? Nein, der Haß und der Krieg sind Träume, aus denen man einst erwachen wird." (C 6, 340.)

9. „Frankreich sollte endlich Deutschland, diese Quelle seiner Zukunft, kennenlernen; es sollte sich endlich überzeugen, daß es sich nicht selbst genug und nicht alleiniger Herr seines Schicksals ist ... Frankreich und Deutschland müssen, um mächtig und unabhängig zu sein, einander ihre Kräfte leihen und eines von dem andern abhängen .... Frankreich und Deutschland vereinigt, können alles vollbringen und alles verhindern ..... Von der Einigkeit Frankreichs und Deutsch-

lands hängt nicht bloß ihr eigenes Wohl, sondern auch das Schicksal ganz Europas ab .... Den Deutschen das Genie, den Franzosen das Talent; den einen die schöpferische, den andern die anwendende Kraft." (C 6, 343, 345, 342 und 349.)

10. „Ich habe Heines vierten Band in einem Abende mit der freudigsten Ungeduld durchgelesen .... Das ist der wahre Dichter, der Günstling der Natur, der alles kennt, was seine Gebieterin dem Tage Häßliches, was sie ihm Schönes verbirgt ... Ich sprach so allein in dieser Zeit, und Heine hat mir geantwortet ... Das Buch hat mich gelabt wie das Murmeln einer Quelle in der Wüste, es hat mich entzückt, wie eine Menschenstimme von oben, wie ein Lichtstrahl den lebendig Begrabenen entzückt .... Was mich aber eine Welt weit von Heine trennt, ist seine Vergötterung Napoleons ... Einen Helden lieben, der nichts liebt als sich; einen herzlosen Schachspieler, der uns wie Holz gebraucht und uns wegwirft, wenn er die Partie gewonnen. Daß doch die wahnsinnigen Menschen immer am meisten liebten, was sie am meisten hätten verabscheuen sollen!" (C 8, 264 ff.)

11. „Am traurigsten ist, daß die Freunde des Neuen die Gegenwart nur immer zur Beschimpfung der Vergangenheit, und daß die Freunde des Alten die Vergangenheit nur immer zum Schimpfe der Gegenwart preisen. Man könnte recht gut der Freund aller Zeiten sein, jede Zeit war gut, alles war gut zu seiner Zeit; kein Uebel war ursprünglich ein solches, es ist nur immer eins geworden." (C 5, 257.)

12. „Ich habe ein Mittel gefunden, Briefe gegen vorzeitiges Eröffnen zu sichern; es besteht darin, die Briefe drucken zu lassen und gar nicht zu versiegeln ... Um die Gefahr (der verdorbenen Luft in lange verschlossenen Briefen) zu entfernen, öffnet eine gute, medizinische Polizei die Briefe auf verschiedenen Poststationen und erneuert die darin enthaltene Luft." (C 1, 373.)

13. „Tadel ohne Witz ist Glut ohne Licht ... Der Tadel braucht ihn; der Witz macht ihn milder, erhebt den Aerger zu einem Kunstwerke. Ohne ihn ist Kritik gemein und boshaft. Er ist der Arm, womit der Bettler den Reichen an seine Brust drückt, womit der Kleine den Großen besiegt .. Der Witz ist das demokratische Prinzip im Reiche des Geistes, der Volkstribun, der, ob auch ein König wolle, sagt: ich will nicht! Der

Verstand ist Brot, das sättigt; der Witz ist Gewürz, das eßlustig macht." (C 3, 373 f.)

14. „Der gesunde und lebensfrische Humor atmet frei und stöhnt nicht mit enger Brust. Er kennt die Trauer, aber nur über fremde Schmerzen, nicht über eigene. Er berührt die Wunde nicht, die er nicht heilen kann, und reizt sie nie vergebens . . . Was sich liebt, trennt er, um die Neigung zu verstärken; was sich haßt, vereinigt er, nicht um den Hader, um die Versöhnung herbeizuführen. Er entlarvt den Heuchler und verzeiht die Heuchelei; denn auch die Maske hat ein Menschenantlitz, und in der häßlichsten Puppe ist ein schönerer Schmetterling verborgen . . . Er zieht den Himmel erdwärts, nicht um ihn zu beschmutzen, sondern um die Erde zu verklären . . .Er erhebt das Niedrige und erniedrigt das Hohe, nicht aus Trotz oder um zu demütigen, sondern um beides gleichzusetzen, weil nur Liebe ist, wo Gleichheit." (C 5, 320 f.)

15. „Eins ist, was dauert im Wechsel und nicht wankt in der Bewegung — die Liebe. Sie ist die Wurzel der Menschheit, die der Sturm nicht bewegt, welcher die Zweige bricht, und der Blitz nicht versengt, der den Stamm zerspaltet — und dieser Liebe Wort und Offenbarung ist das Weib . . . Ein Weib, das einem Manne recht gibt, ist schon eine Unbescheidene zu nennen; ein Weib, das Männern unrecht gibt, zeigt sich sehr anmaßend; eine Frau aber, die selbst im Streite der Männer mitkämpft, ist eine häßliche Spielart der Natur, die man in Weingeist aufbewahre und in einem Schranke wohl verschlossen halte. Ich will Weiber lieber Tabak rauchen sehen, als politisieren hören . . . Der Himmel in seinem Zorne läßt nicht mehr, wie ehemals auf Sodom und Gemorrha, brennenden Schwefel herabregnen — er schickt uns kritische Weiber! . . . Selbständigkeit des Weibes würde nicht allein die Bestimmung des weiblichen, sondern auch die des männlichen Geschlechts vereiteln. Nicht das Weib, nicht der Mann allein drücken die menschliche Natur aus; nur Mann und Frau vereinigt bilden den vollkommenen Menschen. Nur in der Ehe, nur im Familienleben wird der Zweck der Menschheit erreicht." (C 6, 132, 131, 137 f. und C 10, 120.)

16. „Möge jeder andere seine andere Meinung sagen. Doch wir alle, so gut wir auch gesinnt, so klar auch unser Blick sein möge: wir müssen immer der Möglichkeit eigenen Irrens eingedenk bleiben und müssen uns die Empfänglichkeit für jede

bessere Belehrung bewahren, diese mag von Menschen oder von der Geschichte kommen." (C 5, 262.)

17. „Ich bin standhaft geblieben, während andere umgewandelt. Mich haben die Zeiten gegerbt, ich bin rauh, aber fest . . , die Zeiten haben sich geändert, die Winde, die Aengste und die Hoffnungen." (C 6, 297 und 422.)

18. „Als ehemaliger Zeitungs-Frühprediger führte ich eine männliche, von verzärtelten Philosophen hart genannte Sprache. Ich bediente mich ihrer, nicht aus Mangel an Erziehung, sondern aus Grundsätzen. Wenn das Saatkorn, dachte ich damals, zu feinen Zuckerbäckereien verbraucht wird, dann werden unsere Kinder Hungers sterben." (M. R. 2, 41.)

19. „Ich habe nie für meinen Ruhm, ich habe für meinen Glauben geschrieben . . . Sind doch meine Angelegenheiten nicht bloß die meinigen; sind doch meine Gesinnungen die von Millionen andern, die froh sind, wenn sich ein Fürsprecher findet, der sie ausspricht . . . Ob ich den Lesern gefalle oder nicht — will ich denn gefallen? Ich bin kein Zuckerbäcker, ich bin ein Apotheker . . . Ich habe den zähen deutschen Boden aufgewühlt; es ziehe jeder seine Furche wie ich; für die Saat wird Gott sorgen." (C 10, 11 und C 3, 318.)

Lebenslauf.

Ich, Wilhelm Friedrich Karl Jänsch, katholischer Konfession, Sohn des 1926 verstorbenen Rentners Wilhelm Jänsch und seiner 1929 verstorbenen Ehefrau Theresia, geb. Steinmaus, wurde am 30. September 1886 in Breslau geboren. Nach Besuch des Breslauer Lehrerseminars und sehr guter musikalischer Vorbildung durch den Domoberorganisten E. Adler und Herrn Professor E. Bohn am Institut für Kirchenmusik der Universität Breslau war ich zuerst fünf Jahre als Lehrer und Kantor und während der letzten drei Jahre vor dem Weltkriege als Präparandenlehrer am Lehrerseminar in Breslau tätig. Im Frühjahr 1914 legte ich die Mittelschullehrerprüfung ab und nahm darauf von Anfang an am Weltkriege teil, während seiner beiden letzten Jahre als Gasoffizier, um schließlich schwerkriegsbeschädigt heimzukehren. Der Sport, im Sommer Rudern, im Winter Skilaufen, hat mir dann einen guten Teil meiner ursprünglichen Arbeitskraft wiedergegeben. Nach dem Feldzuge war ich Lehrer im Volks- und Mittelschuldienst in Breslau, bereitete mich auf die Reifeprüfung am Realgymnasium vor und trieb gleichzeitig mehrere Jahre lang Stimmbildungsstudien, und zwar an der Breslauer Akademie für Singen und Sprechen von Th. Paul, bei Dr. Wagenmann, München, und Frau Professor Henke, Breslau. Nach bestandener Reifeprüfung studierte ich an der Universität Breslau deutsche und englische Philologie, Geschichte, Biologie, Philosophie und Pädagogik. Meine akademischen Lehrer waren insbesondere die Herren Professoren Dr. Dr. Baur, Brecht, Drescher †, Hönigswald, Horn, Kampers †, Koebner, Kühnemann, Merker, Pax, Reincke-Bloch †, Rosen †, Santifaller, Siebs, Steller, Ziekursch und Frau Professorin Dr. v. Schaubert. Ihnen allen sage ich herzlichen Dank. Für das Zustandekommen dieser Abhandlung bin ich besonders zu Dank verpflichtet Herrn Professor Dr. Merker, der mich mit seinem Rat unterstützte, und dem 1928 verstorbenen Geheimrat Herrn Professor Dr. Drescher, durch dessen Anregung zu näherer Beschäftigung mit dem Drama und Theater der Jungdeutschen mir überhaupt der Gedanke zu der Arbeit gekommen ist.